الفنّ في عالمنا



بدر الدّين أبو غازى

الفن في عالمنا

بدر الدين أبو غازي

الفن في عالمنا

كتب
دار المعارف بمصر

صورة الغلاف

للفنان « بيكاسو »

الناشر : دار المعارف بمصر – ١١١٩ كورنيش النيل–القاهرة ج.م.ع.

الفن والمجتمع

مكانة الفنان فى المجتمع المعاصر

كان الفنان قديماً يعيش تحت قباب الكنائس، أو فى ظل القصور مرسلاً من قلاعها بريقه الذهبى . . فلما ضعف سلطان الكنيسة ، وانهارت قلاع القصور ، بدأ يواجه الحياة ، ويعيد النظر فى صلاته بالمجتمع . . وتحول برسالته إلى أغراض أخرى تمثلت فى رفاهية الرجل المتوسط فى الفن الهولندى والفن الإنجليزى ، وتزيين المباهج لأرستقراطية فى الفن الفرنسى ، وخدمة النظام السياسى فى البلاد النازية والشيوعية . .

غير أن تقلبات الحياة السياسية والاجتماعية أخذت تلاحق الفنان وتهز مكانه فى المجتمع ، فقد توارت البورجوازية ، وظهرت الجماهير فى الأفق كقوة أساسية على الفنان أن يدخلها فى حسابه . . كما أن تسخير الفن لخدمة النظام السياسى يهدده بالضعف والانحدار ، وأوضح دليل على ذلك الفن فى ألمانيا على عهد هتلر ، والفن فى بعض الدول الشيوعية . .

كيف يستطيع الفنان إذن أن يرتبط بعصره ويؤثر فيه بدون أن يخضع لسخرة النظم السياسية ؟ وكيف له أن يقنع الجماهير بعقيدته الفنية ويستأثر باهتمامها بدون أن يخرج عن التزامه الفنى أو ينزل بمستواه ؟

تلك هى المشكلة التى تواجه فنان العصر الحديث ، والأزمة التى تحيط بموقفه . . وهى فى جوهرها ترجع إلى أمرين أساسيين : أحدهما يتصل بالفنان ، والآخر يتصل بالمجتمع .

أما الفنان فقد بات فى مجتمعنا كائناً غريباً يعبر عن نفسه بلغة غامضة . . . فمنذ أول القرن والفن يغلى بأفكار حطمت الواقعية والذوق والجمال ، وقد كانت

أعمدته فى المجتمع ، وأقامت مكانها النزعات الحديثة المختلفة التى سادت السياسة والفن منذ نشر جو الحرب خطره فى زمامنا ، والفنان يحاول بهذه النزعات أن يكشف عن مأساة الحياة الحديثة ، غير أن الجمهور لا يستطيع أن يلاحقه . . فلقد ألقى عصر الآلة على رجل هذا العصر أعباء ذهبت بتوازنه الروحى و بالقيم الثقافية التى كان يحفل بها فيما مضى ، والحياة الجديدة حين حررتنا من شىء ألقت علينا القيود فى أشياء ، فكلنا رقيق لها ، نقع تحت نيرها وتلهبنا بسياطها . . وهذه اللحظات الفاصلة المتهالكة التى تبقى لرجل عصر الآلة بعد أن يفرغ من جهاده تضيع فى المتع السهلة العابرة . وقلما تنصرف للإشباع الروحى والفنى . . وهو حين تسوقه المصادفة إلى معارض الفن يواجه عالماً غير مفهوم يزيد الهوة بينه و بين الفنان . .

ولعل هذا هو مادعا البحوث التشكيلية إلى أن تتجه وجهات أخرى ، وأن تبحث عن أساليب وعقائد جديدة تربطها بالمجتمع .

وما من شك فى أن حاجة مجتمعنا الحديث إلى الفن تزداد كل يوم تأكيداً ، فالمعامل والمصانع تعمل فى حماسة ، وتلقى كل يوم اكتشافات وأدوات كبيرة الخطر . . وما لم تصحب هذا التقدم العلمى يقظة فى الحياة الروحية وإيمان بالقيم الفنية فستحل بالعالم كارثة محققة .

ورسالة الفن فى هذا العصر القلق جليلة الشأن . . إنه يستطيع أن ينشر بين الناس الإيمان بالذوق والجمال والقيم المطلقة . . غير أن هذا يتوقف على مدى الرابطة بينه وبين الجماهير . . والتبعة فى هذا لا تقع عليه وحده وإنما هى تبعة الدولة وتبعة الجمهور أيضاً .

ولقد أخذت المؤتمرات الفنية تستقصى أسباب الأزمة الراهنة ، وترسم لها وسائل العلاج . . ولنا عودة إلى هذه الوسائل لنرى طريقة الأخذ بها فى مجتمعنا المصرى .

الفنون وأزمة العصر

العصر الحديث بمشاكله وتحولاته أحدث للفن أزمة استشعر الفنانون خطرها، فراحوا يتلمسون لها العلاج، ويتجمعون لمواجهتها . استشعرها « جورج ديهاميل » حين أعلن « محنة الكتاب » فى العصر الحديث ، واستشعرها « هيربرت ريد » حين تحدث عن الفن والمجتمع ، والتقى من أجلها رجال الفن فى جنيف سنة ١٩٤٨ ، ثم جمعهم اليونسكو فى مؤتمر فينيسيا سنة ١٩٥٢ حيث تكلم هنرى مور وجورج روو وجاك فيون ، وتوالت بعد ذلك الاجتماعات .

وقد تناول فيون الجانب العملى للمشكلة ، إذ صور المتاعب المادية التى أخذ الفنان يعانيها منذ تضاءل الطلب على الأعمال الفنية كسلعة من سلع المجتمع . . فحتى القرن الثامن عشر كان الفن تجارة ناجحة ، تستجيب لرغبات الناس ، وتقدم لهم حاجاتهم من الصور الشخصية حتى تماثيل المقابر . . ثم اخترعت الكاميرا ، وظهرت الوسائل الصناعية ، وانتزع المصور الفوتوغرافى والصانع الفنى عمل الفنان فى المجتمع القديم .

وتحرر الفنان فترة من قيود التعهدات ، ومضى يترنم بنشيد « سيرانو » : « أريد أن أغنى وأضحك وأحلم وحيداً حرا » . .

وعرف العصر فنانى المقاهى الذين كانوا يؤثرون الخبز مع الحرية على كل ترف الحياة . . .

ولكن الزحف المادى الذى أحاط بمجتمعنا أيقظ الفنان من أحلامه ، فهبط بأجنحته إلى الأرض . . وبرغم ما أخذ به نفسه من ضروب « الالتزام » فى فنه فإن مشاكله المادية أخذت تستفحل مع تعقد سبل الحياة . . وعرف هذا الطائر

المحلق أبواب وزارة العمل والتشكيلات النقابية والتأمينات الاجتماعية . .

ومن أجل هذا كان لمقترحات جاك فيون العملية صداها فى قاعات مؤتمر فينسيا وفى أواسط الفنانين ، فأخذوا يطالبون بتنفيذها . . وهذه المقترحات ترمى إلى تنظيم علاقة الفنان بالسلطات العامة ، وعلاقته بنقاد الفن وتجاره ، وعلاقته بالجمهور .

فى علاقة الفنان بالدولة يقترح فيون ضرورة التوسع فى شراء المقتنيات الفنية تشجيعاً للفنانين ، كما يرى تعميم التعهدات الفنية بحيث تخصص نسبة معينة من تكاليف المبانى العامة لتجميلها بأعمال النحت والتصوير والزخرفة .. وهو ينوه بأهمية البعوث الفنية وبضرورة إنشاء جائزة قومية باسم الدولة لنهضة الفنون . . غير أنه يرى أن تحاط حماية الدولة فى صورها كافة بإطار من الحياد المطلق إزاء الفنانين ، إذ لا يجوز أن تتدخل الدولة لتوجيه الفن وجهة معينة ، أو تقتضى من الفنان حريته ثمناً لحمايتها إياه .

وهذه الأزمة التى يحسون خطرها هناك ، ويرسمون لها سبل العلاج ، هى فى واقع الأمر محنة قاسية عندنا ، ينوء بها الفنان المصرى ، فشئون الفن تمضى فى ارتجال مضيع للجهود ، وحاجة الفنان عندنا إلى حماية الدولة أوجب منها فى أى بلد آخر ، ومع هذا فإننا ندع المواهب الفنية تنمو وحدها كالأزهار البرية ، وتضرب فى الإرض لتعيش . . ولن يستطيع الفنان المصرى أن يؤدى رسالته فى المجتمع مالم نرسم للفن سياسة عامة بعيدة عن الأهواء والمجاملات . .

والمتحف فى مصر لا يحقق رسالته الثقافية ، ولا ينهض بها ، وإذا ما قارنا بين صمت متاحفنا ونشاط متاحف العالم هالتنا المقارنة .

والمكتبة الفنية فى مصر من أفقر المكتبات ، وستظل كذلك مادامت الدولة تكفّ يدها عن نشر الثقافة الفنية عن طريق الكتاب ، وهو دعامة أساسية لا بد

أن تنهض بها الحكومة فى البدء إلى أن يتكون للكتاب الفنى جمهوره ، ويستطيع أن يمضى وحده . .

أما رسالة الناقد الفنى فى مصر فمن العسير أن يضطلع بها على الوجه الأكمل ، والمجال مضيق عليه ، وليست أمامه الظروف المواتية لمخاطبة الجمهور ، وتبصيره بالقيم الفنية وحمايته من الزيف .

والجمهور مازال من الناحية الفنية فى مرحلة التكوين . . قد يحس الرجل المتوسط بالحاجة إلى اللوحة فى بيته ، ولكنه لا يحس بها كقيمة روحية تنشر عبيراً من الذوق ، وإنما يراها شيئاً مكملا لقطع الأثاث . . ولكى تنقل الناس من هذه المرحلة إلى مرحلة التذوق والاختيار لا بد من تعاون مشترك بين الدولة بكل وسائلها ، والفنان والناقد الفنى ، حتى يأخذ الفن مكانه من المجتمع ، وينتصر على أزمته الراهنة .

الفنون التشكيلية .. والتحول الاشتراكى

للفنون التشكيلية فى هذا البلد دور بالغ الأثر فى كيانه ، فهى قد صحبت الحياة على هذا الوادى ، وحفظت معالمها ، وصدقت التعبير عن روحها فى كل العصور ، وكانت أساليب التعبير متعددة ومنوعة ، اتصل حوارها مع الحياة فى العصور المختلفة التى توالت على مصر ، وكان اللقاء بين الفن والمجتمع وثيق الوشائج على توالى العصور المصرية القديمة ، والقبطية ، والإسلامية .

وعندما بدأت مصر تاريخها الحديث كان الفن منذ ثورة ۱۹۱۹ حتى ثورة ١٩٥٢ يخوض معاركنا ، ويرفع أعلامها ، بل إن كثيراً من الأعمال الفنية حملت إرهاصات الثورة قبل انبثاقها ، وتشير أعمال الفنان المصرى إلى أنه فى كثير من أعماله كان معبراً عن روح الشعب ملامساً لنبضه ، ولم يكن منعزلا عن حياته .

ودور الفن التشكيلى فى حياة مصر يضفى أهمية على السؤال عن دوره فى المجتمع الاشتراكى : كيف تستطيع أدوات هذا التعبير التشكيلى أن يكون لها فعاليتها ؟ وما هى مهمة الفنان فى هذا المجتمع ؟ وما مسئولياته إزاءه ، والدور الذى عليه أن يضطلع به ؟

إن المناخ الاقتصادى والاجتماعى الذى يهيئه العمل الاشتراكى للمجتمع يفتح للفنان آفاقاً ، ويتيح لمواهبه منطلقاً حين يطلقه من قيوده ، فالفنان فى المجتمع الاشتراكى لا يعمل من أجل سلطة بذاتها . . ملكية أو دينية ، كما أن الاشتراكية حين توفر له الأمن الاقتصادى تحرره من الخضوع لذوق طبقة بذاتها ، وتجنبه الوقوع نهباً للمضاربات تحت سطوة تجار الفن وعملائه . والفنان

من أكثر أفراد المجتمع قرباً من روح الاشتراكية الإنسانية ، فعمله قائم على استغلال مواهبه لا استغلال الآخرين، ومكانته وكسبه رهن بجهوده ، والاشتراكية فى جوهرها الإنسانى تقيم وزناً للفردية وجمال الحياة ، وتفتح آفاقاً لا نهاية لها من منافذ التعبير عن النفس ، والدولة فى المجتمع الاشتراكى الحر تتيح للناس أن يبتدعوا ، وهى تشعر بحاجتها إلى الفنان التشكيلى والمعمارى والكاتب والشاعر ، أولئك الذين يمكنهم أن يجعلونا نحس إحساساً شديداً بما للبشر من إمكانيات .

فهل يغير ذلك من موقف الفنان التشكيلى من مجتمعه فى ظل الدولة الاشتراكية ؟

إن كل نشاط خلاق يتطلب لازدهاره احترام كرامة الإنسان واحترام حرية التعبير، ومن أجل هذا فإنى أستبعد من نطاق البحث وضع قيود على مضمون الفن التشكيلى أو أسلوبه فى مجتمع اشتراكى ، لأن الفن بطبيعته نشاط يستعصى على المواصفات والتقنين ، وقيمته فى حريته وصدقه .

إن وظيفة الفن الكبرى هى تعميق الحياة وصدق التعبير عنها ، ومن أجل ذلك فإن المطلب الأول والأساسى من الفنان المصرى المعاصر فى مجتمعه الجديد هو مطلب الصدق لهذا المجتمع ومعايشة حياته والاندماج فى تياراتها ، وحين يتوافر للفنان الصدق لموضوعه يتحقق تعمقه للمعانى الكامنة وراء الأحداث واستنباط الرموز الوجدانية التى تربطنا بها ، ونحن نبحث فى الفن عن شىء تقصر أدوات الحياة العادية أن تعبر عنه ، فينبغى أن يكون الفن تعميقاً للإحساس بالحياة لا مجرد تسجيل مباشر لأحداثها .

وإذا كان الفنان فى المجتمعات الرأسمالية يعنى فى تعبيره بأهواء طبقة خاصة يخاطب مزاجها وذوقها ، فإن مهمة الفنان فى المجتمع الاشتراكى هى توفير الثراء

الروحى للمجموع ، لأفراد مجتمع لايستخدمونه ، ولا يضعونه بأموالهم تحت سطوتهم ، وإنما يتطلعون إليه ليوجه إليهم من خلال لغته الفنية خطابه ، وهذا بطبيعته يفرض على الفنان عدم الاعتزال عن مجتمعه حتى يصدر تعبيره نابضاً بقيم حياته .

ولا يعنى ذلك استخدام الفنان التشكيلى أسلوباً دارجاً فى التعبير ، وإنما كل ما تلزمه به هو الصدق للأسلوب ، للشكل النابع من نفسه الذى يتحقق به التوافق بين الطاقة الوجدانية التى استخلصها من الحياة ، والصورة المرئية المناسبة للتعبير عن هذه الطاقة .

وإذا كانت الاشتراكية توسع قاعدة جمهور العمل الفنى فإن ذلك لا يعنى النزول بمستواه ، وإنما يعنى انفساح آفاق الرؤية لأفراد لم تكن تتيح لهم ظروفهم تذوق آثار الفن والارتباط بها ، وفى عالم الرؤية التشكيلية مجال رحيب لا لتقاء الناس حول القيم الفنية العالية ، ولو تباينت ثقافتهم ، والشواهد تدل على أن أفراد الشعب بطبيعتهم يقدرون الجليل والجميل فى العمل الفنى ؛ يقدرون جلال الأهرام ، وجمال المسجد ، ورقة النقش الإسلامى ، وما بالعسير عليهم إدراك قيم الجمال فى العمل الفنى الحديث متى كان صادراً عن صدق ووجدان . . وإذا كانت الاشتراكية تهدف إلى رفع مستوى الحياة المادى فإن عليها أيضاً أن تلتزم رفع مستوى الحياة الوجدانية للجماهير .

غير أنه إذا كان المطلب الأساسى من الفنان فى المجتمع الاشتراكى هو التزام الصدق للموضوع ، والصدق للأسلوب ، والاحتفاظ بالقيم العالية للعمل الفنى ، فإن طبيعة التحول فى هذا المجتمع قد تتطلب تحولا فى أداة إخراج العمل الفنى مع المحافظة على قيمه ، فالفنان الذى يخاطب قلة خاصة يستطيع أن يقنع بلوحة « الصالون » وبوسيلة المعارض ، أما المجتمع الذى يسعى إلى تنمية قيم الفن فى

الأسرة للفنان « حامد عبد الله »

أفراده فجدير به أن يهيئ الجو الخاص لهذا النماء .

وحتى يتاح للفنان أن يوسع أبعاده ينبغى أن يطرق مجالات جديدة من التعبير الفنى ، وسبيل ذلك هو تهيئة « الجو المعمارى » للعمل الفنى بتحقيق اللقاء بين العمارة والفنون الكبرى .

ولقد قدمت المكسيك مثلا يحتذى فى هذا المجال ، فعندما قامت ثورتها تحول وجه الفن ومصيره على أيدى الفنانين المكسيكيين ، ونبع من إرادتهم إحساس بأن لوحة « الصالون » لا تستطيع أن تؤدى وظيفتها فى ربط الجماهير بالفن ، وانطلقوا إلى اللوحات الحائطية يخاطبون من خلال الرموز العامة جموع الشعب ، ويسجلون أحداث الحياة وانتصاراتها .

وإن مصر القديمة التى سجلت على الجدران حياتها اليومية وانتصاراتها وأمجادها ، ومصر الإسلامية التى أودعت مبانيها أروع الأحاسيس التشكيلية ، لجديرة بأن تستعيد أدوات تعبيرها العتيدة ، لتتسع لتدفق الحياة فى أحداثها الكبرى ، ولتخاطب بهذه الأدوات قاعدة الجماهير ، وللدولة فى المجتمع الاشتراكى قدرة إتاحة الفرصة للقاء الفنون التشكيلية مع العمارة فى المبانى العامة ، ليكون الفن ذوقاً شائعاً فى متناول الجماهير .

وفى المجتمع الاشتراكى يكون الفن ملكاً للمجموع لا لبعض الأفراد ، وتحل فكرة الملكية الشائعة للأعمال الفنية محل الملكية الخاصة للمجموعات ، وإتاحة الفرصة لتحقيق الثراء الفنى لأفراد الشعب ، تتطلب من الفنان والدولة وضع التنظيمات التى تكفل التوسع فى عمل المستنسخات والنماذج من الأعمال الفنية الممتازة ، فيظل للعمل الفنى فرديته فى امتيازه ، وجماعيته فى شيوعه وجعله فى متناول الأفراد .

كذلك يتطلب تحول الجماعة فى ظل الاشتراكية وارتفاع مستوى الأفراد تركيزاً

على فنون الحياة اليومية . . ومن هنا تضطلع الفنون التطبيقية بدور بالغ الأثر فى هذا المجتمع ،إذ هى تتيح إشاعة الذوق والجمال فى كثير من أدوات الحياة اليومية. فترتفع بها إلى مقابلة المعانى الوجدانية فى الفنون الكبرى . وليس هذا الدور بأقل خطراً من دور العمارة واللوحة والتمثال في هذا المجتمع ، بل هو دور جليل الأثر ينبغى للفنان أن يتوافر عليه وأن يتجه إليه بإبداعاته .

وإذ كان من أهداف الاشتراكية توفير مزيد من الفراغ للناس لممارسة إنسانيتهم فإن هذا الفراغ ينبغى — كما يقول لاسكى — أن يشغل بضروب من الثقافة العالمية . وهذا يتطلب فى ذاته من الفنان التشكيلى أن ينشط لمواجهة هذا الفراغ إلى جانب الفنون الأخرى كالأدب والموسيقى والمسرح والسينما ، إذ أن مستقبل الفن فى المجتمع الاشتراكى يتيح له أن يتخذ مكانه ، وأن يشمل كل البيئات ، بيئة القرية وبيئة المصنع وبيئة المدرسة ، وأن يزداد توغلا فى حياة المثقفين .

وعلى الدولة أن تفسح له بكل وسائلها هذه المجالات ، ليرسل طاقاته من أجل الثراء المعنوى لحياة المجتمع .

الفنون التشكيلية فى عهد الثورة

نظرة ... وتطلع

هناك ظواهر جديرة بالتنويه حين نعرض لنشاط الفنون التشكيلية فى عهد الثورة ، إذ أن تطور الفن خلال هذه السنوات إنما يستمد بعض أسباب تفسيره من بواكير نشأته فى العصر الحديث ، والظروف التى صاحبت هذه النشأة ، وخط المسار الذى مضى فيه هذا النشاط إلى أن حقق إنجازاته التى ظهرت فى السنوات الأخيرة . .

أول هذه الظواهر أن خط الإبداع الفنى قد انقطع ، أو توارت معالمه مع نهاية تاريخ مصر المستقلة ، ومع آخر روائع الفن فى عهد قايتباى والسلطان الغورى . . وكاد هذا الخط أن ينقطع مسيره زهاء أربعة قرون ، وظلت الفنون الشعبية والحرف التقليدية تعطى روائعها . فلما بدأت مصر تفكر فى رسم مناهج تعبيرها الفنى كان نهج الدراسة أوربيًّا أكاديميًّا منقطع الصلات بماضيها الفنى ، ومع ذلك ، وبرغم اختفاء معالم حضارة الفن التشكيلى عن الوعى العام ، فإن عصر النهضة الذى بدأ مع ثورة ١٩١٩ وجد أفراداً اتجهوا ببصيرتهم وإحساسهم إلى فنون التراث المصرى ، ومزجوها بما تلقنوه من فنون عاشت على شواطئ البحر المتوسط . .

وعلى عكس فنون التصوير والنحت فإن العمارة وجدت أمامها أمثلة باهرة وحلولاً عريقة من روائع الفن القديم والفن الإسلامى ، ومع ذلك حادت عن طريقها باستثناء محاولات قليلة لربط العمارة بالبيئة ــ طبيعتها واحتياجاتها ــ ولم يصادف

الأدب هذه الهوة السحيقة بين ما ضيه وحاضره ، وإنما وجد تراثاً زاخراً من آثار العرب امتزج بالتيار الأوربى ، فأخذ عنه كثيراً من أسلوب التفكير وبعض أساليب الصياغة . أما الفنون التعبيرية الأخرى ، كالمسرح والموسيقى والسينما ، فعاشت فى الأعم الأغلب على الترجمة والاقتباس باستثناء بضعة أعمال .

وظاهرة أخرى تتميز بها الفنون التشكيلية هى سبقها الأدب والمسرح والسينما والموسيقى فى التأثر بالموجات الأوربية الحديثة ، فقبل ختام الثلاثينيات كان نداء أندرى بريتون نحو فن ثورى مستقل يجد صداه فى أعمال جيل طليعى من التشكيليين ، وكانت أعمال بول دلفو وسلفادور دالى وماكس إرنست تلقى صداها فى إنتاج الفن التشكيلى قبل أن يتأثر جيل الأدباء برمبو وكافكا وسارتر وكامى . وفى الأربعينيات تأكدت معالم الثورة التشكيلية فى إنتاج خرج عن الأساليب الأكاديمية وبريق الانطباعية باحثاً عن الفطرة أو الطابع المصرى منقباً فى أغوار الحياة الشعبية حيناً ، ومقتبساً من موجات التعبير الحديث فى أغلب الأحيان .

وظل الفن التشكيلى وثيق الصلات بالموجات الحديثة فى حين لم يتفتح لها المسرح إلا أخيراً ، وما زالت السينما فى كثير من إنتاجها متخلفة عنها ، فى حين انبثق الشعر الحر بعد الفن الحر بسنوات .

أما ثالثة الظواهر الهامة فهى تتابع مسار الحركة الفنية منذ بدايتها فى مطالع القرن برغم أن جمهورها ظل محدود النطاق ليس له اتساع جمهور الأدب ولا شمول جمهور السينما ، ومع هذا فإن الفنان التشكيلى لم يتخل عن أدوات تعبيره برغم ظروف عصيبة كانت كفيلة بأن تعوقه عن الإنتاج ، وبرغم عزلة كانت الصحافة فى الأربعينيات مسئولة عن جانب منها لتخلفها عن التعريف بآثار الفن التشكيلى وانصرافها عن النقد الفنى .

فلما جاءت الثورة أخذ الفن بعد السنوات الأولى من إقامة البناء السياسى يلقى عناية تمثلت فى الاعتمادات التى رصدت للمقتنيات الفنية ، وفى تشجيع حركة المعارض ، وإعداد مراسم الفنانين ، ومحاولة إحياء الفنون والحرف التقليدية ، واحتضان الفنون التلقائية ، ورعاية الدولة للمواهب الفنية عن طريق نظام التفرغ .

غير أن أروع ما فى علاقة الدولة بالفن هو أنها لم تلزم الفنانين بفن موجه ، وتركت لهم حرية التعبير واختيار الأساليب الملائمة لتصوير رؤاهم وأحاسيسهم ، وبهذا انطلقت طاقات الإبداع الفنى خلال هذه السنوات ، وعرفت مصر شباباً ساهم فى فتح آفاق المعرفة الفنية ، بعضهم اتبع احتياجات وأساليب التعبير الحديث ، وبعضهم أخذ ينقب فى تراث بلاده . . واختفت من الفن علامات الغضب التى سبقت الثورة ، وانعكست فى بعض اللوحات والتماثيل معبرة عن الصراع والصرخة المكتومة ، والجو المأسوى لحياة الشعب ، وحل مكان هذه العلامات أمارات تفاؤل واستقرار ، وانعكاسات من التعبير عن الحياة الاجتماعية الجديدة والأحداث الكبرى التى مرت خلال هذه السنوات .

ومن أهم ماتميز به فن هذه الفترة خروج عن « العمود الأكاديمى » فى التصوير والنحت ، واختفاء كثير من لوحات « الصالون » بمضمونها الدارج التقليدى من المعارض الفنية ، ومحاولة التعبير عن صور جديدة من شكل البيئة والمجتمع ، فلم يعد الفنان يدور حول عالم « المناظر » وصور الريف ومعالم الحياة الشعبية وحدها ، وإنما انفسحت له آفاق جديدة قد لايكون قد أتيح له الغوص فى أعماقها واستنباط رموزها ولكنه مازال فى محاولة الاستحواذ عليها .

كذلك انحسرت الموجة السيريالية التى ظهرت فى الأربعينيات على حين وصلت الموجة التجريدية إلى مدها ، وسادت كثيراً من أعمال الفنانين المعاصرين .

وبعد أن كان الفن يخرج عن نطاق خاماته التقليدية على استحياء ، رأيناه يقتحم فى التصوير والنحت خامات جديدة من الأسمنت إلى قطع الحديد وحطام الآلات والأسلاك محاولا التعبير عن روح فترة وعصر ، فهذه السنوات من التحول فى حياة مصر صحبتها كشوف باهرة فى العالم من التنقيب فى جزئيات الذرة إلى اكتشاف الفضاء .. والموجات التى هزت أساليب التعبير الفنى فى العالم تردد صداها فى مصر وانعكست فى أعمال فنانيها .

ومن أهم ما اتسمت به هذه الفترة غزارة فى حجم الإنتاج الفنى تمثلت فى الكثير من المعارض التى تتابعت خلال السنوات الأخيرة ، وفى الكثير من الإنجازات الفنية التى تمت ، وظهور أسماء فى الحياة الفنية لها من مواهبها آمال تبشر بخير كثير .

على أن هذه النظرة إلى ما تم ينبغى أن يصحبها تطلع إلى المستقبل من خلال الوقوف عند مشاكل فننا المعاصر وتقويم إنجازاته وموازنة خط مساره الحالى .

قد تكون أهم مشاكل فننا المعاصر ما يتصل بالشكل العالمى المشترك . . شكل الموجات الجديدة وتقويمها ، ففى العالم اليوم اتجاه نحو مراجعة التيار الحديث الذى اندفع تدفقه ، وهناك إدراك ينبه إلى خطره على الفن المعاصر . .

يقول هيربرت ريد إن تسعة أعشار الفن الذى يطلب منا اليوم أن نعترف به ليس فناً حديثاً إلا بمفهوم واحد . . مفهوم « المودة » .

وهو يشير فى كتاباته الأخيرة إلى الخلط والغموض اللذين يسيطران على الفن المعاصر ، وينوه بأن المصور الحديث قد وصل إلى خاتمة مطافه فى عالم الاكتشافات ، وعبرها إلى عالم من المجهول واللامسمى .

ويرى ريد أن الفن يجب أن يلتقى مرة أخرى مع جمهوره خلال لغة من الرموز قد لا تكون حتما من عالم المرئيات الظاهرة ، ولكنها يجب أن تكون لغة محددة متينة البنيان .

ويطلق ناقد آخر صيحة الحطرحين يقول : إن الفن ليس « كمودات » كريستيان ديور ، تدفعه بيوت الأزياء وتحيطه بالدعاية ، وترعاه السيدات الثريات ، ليتخذ الزى الجديد مكانه المرموق خلال موسم ثم يختفى ، وإنما يجب أن يكون الفن عملا جاداً زاخراً بالقيم وإلا راح هباء .

وهذه الصيحات يرددها الأدباء والنقاد فى العالم إزاء إسراف الفن فى الغموض والإغراب أو الاستهانة بالقيم ، وهم يرمون بها إلى وقف زحف هذا التيار الجارف .

وما أجدرنا بوقفة نراجع فيها ما نأخذه عن المدارس الأجنبية ، ونعيد خلالها تقويمها ! ثم ما أجدرنا بالحذر من الاندفاع وراء موجات « المودات » الوافدة . ولست فى هذا أطالب الفنان بمواصفات معينة ، ولا بنهج بذاته فى المعالجة ، وإنما أطالبه بالصدق للأسلوب ، فلا يعتنق اتجاهاً غير نابع من ذاته ، ولا يجرد أو يحور لمجرد الخروج عن المألوف واتباع النزعات الحديثة .

إن الأسلوب متى نبع من نفس الفنان نبض بالصدق وبإشعاع الحياة الذى يتسم به العمل الفنى الممتاز . . أما الأسلوب المنقول أو المقتبس فلا يحمل غير سمات التقليد السطحى ، ومن هنا يخرج العمل الفنى محملا بأسباب فنائه .

ولست أجد فى الأسلوب التجريدى غضاضة فى بلد قدمت حضارته الإسلامية أروع الآثار التجريدية ، ولكنى أرى الغضاضة فى اقتباس تجريدات فنان بذاته بدون معاناة تجربته .

لقد كان الشرق مصدر إلهام للتجريد التعبيرى . . ألهم كاندنيسكى الذى ظل متصلا بفنون الشرق متعمقاً روائعها ، وعكف بولوك فى فترة من حياته على الفلسفة الشرقية والدين قبل أن يخرج على العالم بتجريداته ، ودرس مارك توبى فنون الشرق خلال إقامة طويلة باليابان .

فوراء الصياغة الفنية عند هؤلاء وغيرهم نبض ثقافى عميق ، ولذا فإن مجرد تقليد الصياغة يخرج بالعمل مفتقراً إلى الأصالة ، وترديداً لإنتاج الآخرين .

ينبغى إذن أن يصحب مراجعة المدارس الأجنبية ، بل يسبقها عودة الفنان المصرى إلى التراث القديم . لقد ربط الفنانون قبل الثورة بين التراث المصرى القديم وجوانب من التراث الإسلامى وبين التيارات الأوربية ، ولكن مفاهيم المجتمع الجديد تدعونا إلى أن نعمق مفهوم التراث ، نمد من نطاقه ، بحيث يشمل الحضارات الفنية فى آسيا وإفريقيا .

إن مصر فى هذه السنوات تقف على قمة بين القارتين ، والروابط القديمة التى تربطنا بحضارتى آسيا وإفريقيا تدعونا إلى أن نتعمق فنون الهند ، وحضارة الصين التى قدمت أروع درس فى التزاوج بين روحانية الفن وصدق تعبيره ، والمواءمة بين الموضوع وأساليب التعبير .

كذلك قامت فى إفريقيا وانبعثت من أعماقها طاقات فنية عجيبة ، وإن الإدراك السياسى اليقظ بترابط شعوب هذه القارة يجب أن يصحبه إدراك ثقافى على نفس المستوى ، ولقد ظلت فنون إفريقيا خارج نطاق تقديرنا الجمالى ، فى حين سبقنا الغرب إلى اكتشافها منذ أكثر من نصف قرن . . . اكتشفها ماتيس وديران وبيكاسو وفلامنك من خلال التماثيل والأقنعة الإفريقية ، ووجد الفنانون الحوشيون فيها انطلاقة أعانتهم على تحطيم قيم التعبير اللونى التقليدية . . كما اكتشف التكعيبيون فيها حاسة البناء ، ولقى السيرياليون عندها غموض السحر وإبهامه . . وكنوز هذه الفنون الإفريقية أدنى إلى أيدينا من الغرباء ، فما أجدرنا أن نذهب إلى منابعها وننفذ إلى وجدانها .

على أن المرحلة داخل حدود أرضنا ما زالت لها أبعاد عميقة أيضاً ، ففنون مصر

القديمة لم تبح بعد بكل أسرارها ، ولم تستنفد الطاقات التى يمكن استخلاصها منها . . وفى الفن القبطى روائع لم تعرف ، كما أن روح التجريد التى تسود الفن الإسلامى تمثل محاولة من أنبل محاولات الروح الإنسانى فى تخطى نطاق الحدث والعرض المؤقت إلى الدوام . . هذا المزاج من الخيال والحس الهندسى يستطيع أن يقدم للفنان المعاصر إجابات عن أسئلة حائرة وحلولا لكثير من مشاكله .

وهذا الصدق للتراث ، والعودة إلى المنابع ، سيكون خير معين لتحديد موقفنا من كثير من التأثيرات الأجنبية الوافدة ، وإعادة تقويمها . وسيفتح آفاقاً لا حدود لها للمعرفة الفنية ولأساليب التعبير .

على أن هناك جانبين آخرين يحسن أن يعنى بهما الفنان المصرى المعاصر . أما الجانب الأول فهو جانب الصدق للموضوع ، وأعنى به تعمق المعنى الكامن وراء الحدث ، واستنباط الرمز الذى يربطنا به ، ويخاطب أغوار وجداننا . . فقد مرت خلال هذه السنوات أحداث كبار انفعل بها الفنان المعاصر ، وعبر عنها ، ولكنه لم يصبر على معاناة تجربة التعبير ، فلم ينفذ إلى أبعد من سطح الحدث .. ونحن نبحث فى الفن عن شىء نفتقده فى الحياة العادية ، فينبغى أن يعمق إحساسنا بها ، ولا يكتفى بالتسجيل المباشر لأحداثها .

وجانب آخر ما أجدره أن يصاحب الثورة ، هو جانب التحول فى أداة إخراج العمل الفنى . . ولقد قدمت المكسيك درساً من أروع الدروس فى انعكاس الثورة على الفن .

فعندما قامت الثورة فى المكسيك تحول وجه الفن ومصيره وطريقة اتصاله بالجماهير . تحول على أيدى الفنانين إلى فن قومى جهير يشارك بوظيفته الاجتماعية فى تعميق الفكر والوجدان ، وسجل ريفيرا وأوروزكو وسكويرز على الجدران حياة الشعب وكفاحه

القومى ورموز الحرية والعدل والحق .. ومن خلال هذه اللوحات الجدارية التى أقامها هؤلاء الفنانون ارتبط الشعب بتاريخه وتراثه ، وأتى معالم نفسه ، فلم يعد الفن حبيس المعارض ، وإنما خرج إلى الحياة مع احتفاظه بأصالته وحيويته وقيم التعبير الفنى .

فن مصر التى سجلت على جدران المعابد والمقابر أروع كلماتها ، وعاشت فنونها الإسلامية فى واجهات مساجدها وعلى جدرانها ، تستطيع مرة أخرى أن تقول من خلال الفن كلمة عظيمة ، وأن تعيد لفنوننا التشكيلية جلالها لو أتاحت الدولة للفنان الانطلاق إلى واجهات المبانى العامة ، ليسجل أحداث بلده وأمجادها .

ذلك هو الأفق الرحيب الذى يتطلع إليه الفنان المصرى المعاصر ، وما ذلك الأفق ببعيد .

التخطيط العمرانى والطابع الحضارى للمبانى العامة

كثيراً ما تثور قضية التخطيط العمرانى ، وتخطيط المبانى العامة كإحدى القضايا القومية التى تمس جوهر حياة المجتمع . . وبرغم اجتماع الرأى حول هذه القضايا فإن التنفيذ يصطدم باعتبارات غير منظورة لا تقوى أمام المنطق السليم؛ ومن هنا تتسع الهوة بين الفكر والتخطيط والمنطق وبين أسلوبنا فى تناول الأمور حين تأخذ سبيلها إلى التنفيذ .

ولعل فى هذا ما يدعو إلى تناول هذه القضية الهامة بإفاضة نركز عليها النظر ، فنحن نواجه مرحلة تشييد ضخمة . . والمبانى العامة التى تقام وفقاً لخطة التشييد تقتضى منا وقفة تأمل وتقييم . . حيثما طفنا بالقاهرة أو بغيرها من المدن لمسنا حركة بناء نشيطة . . وصدمتنا كتل من المنشآت المعمارية لا تنبئ عن طابع حضارى أو قيم جمالية ، فضلا عن افتقارها إلى مطالب التنظيم الحديث ومواصفاته فى المبانى العامة ، فالمبنى العام مازال طرازاً ووظيفة وفناً متخلفاً يعوزه الكثير من المقومات الأساسية التى يجب توافرها فى منشآت الدولة .

وإذا كانت العمارة قد شكلت دائماً معالم الحضارة فى كل العصور وحفظتها ، فهى فى هذا العصر أيضاً موكلة بهذا الدور الخطير ، لم تفسدها غلبة التكنولوجيا بل قدمت لها من المعطيات ما أتاح للفكر الهندسى والفكر الفنى آفاقا جديدة .

وإن مصر بحكم تراثها الحضارى العظيم فى العمارة والتخطيط مطالبة أكثر من غيرها بأن تقول كلمتها فى هذا العصر ، وأن تتحدث من جديد من خلال

اللغة نفسها التى بهرتنا بالشواهد المعمارية الرائعة عبر عصورها المختلفة .

إن المصريين القدماء حين أقاموا عاصمتهم « منف » على مشارف القاهرة قدموا من خلال العمارة حلولاً رائعة للقاء الصحراء بالمدينة ، ولقاء المدينة بالنهر ، وخلفوا نماذج رائعة من المعمار المصرى الذى مازال يحفظ من عناصر المعاصرة ما يصلح حلولاً تحتذى فى حياتنا الجديدة ، ويشكل مصدر إلهام للمعمارى المصرى المعاصر . . وعندما قامت العواصم الإسلامية على الضفة الثانية من النيل حققت روائع مازالت تبهرنا من الفسطاط إلى القطائع مدينة ابن طولون السامقة إلى القاهرة التى تشكل أروع متحف للعمارة والفنون .

نماذج من فوضى التخطيط والعمارة :

وحين تلقينا عطاء الطبيعة وعطاء التاريخ فى هذا المكان اختلط علينا الأمر وتشتت الاتجاه ، فلا نحن وعينا معنى لقاء الصحراء بالمدينة ، ولا معنى لقاء المدينة بالنهر ، ويكفينا هذا الخليط المعمارى القائم على جانبى النيل فى القاهرة ، وهذه الكتل المعمارية التى كادت تخنق النهر وتذهب بجلاله . . وحين قاربنا مواطن الجلال القديم أفسدناها بالجديد الذى أقمناه . . ففى الطريق إلى الأهرام فوضى معمارية لا نظير لها أفسدت جلال المكان . . وفى مواجهة بقعة من أروع بقاع القاهرة الإسلامية عند جامع السلطان حسن والقلعة أحدثنا من الشغب المعمارى ما شوه روعة المكان وعظمته، وبدلا من أن تضع الدولة تخطيطاً يحفظ لهذه المواقع جلالها شاركت هى بما أقامته من مبان فى الزحف الذى شكل عدواناً على الطبيعة وعلى الآثار . . وثمة شواهد أخرى نراها حيثما مضى بنا الطواف فى مصر ، ولعل أكثرها فظاعة وعدواناً على جلال التاريخ ذلك المبنى الذى تقيمه حالياً منشأة

تجارية من منشآت القطاع العام مطلاً على معبد الأقصر ؛ وما يقام أيضاً بتلك المدينة العظيمة من مبان أخرى تعترض طريق الكباش ، وتدل على قصور الرؤية وانعدام الذوق .

وكثيراً ما ارتفع الاحتجاج فى وجه بعض المبانى التى أقيمت وشكلت عدواناً إما على أثر رائع من آثارنا ، وإما على موقع طبيعى له جماله الخاص الذى كان يجب أن نحافظ عليه ؛ كذلك طالما ارتفع الاحتجاج على هذه المبانى الخرسانية التى تقام فى مواقع وفى بيئات لا تتناسب معها . ومما يسترعى النظر أننا حيثما صادفنا هذه المبانى القبيحة التى تشكل عناء وعذاباً للناس ، وعلى الأخص فى مناطق الصعيد ، نجد إلى جانبها كثيراً من المؤسسات الأجنبية تحترم طبيعة المكان ، وتحترم جلاله التاريخى ، وتحاول أن تحقق وفاقاً بين هذه المقومات وبين مطالب الإعاشة . . وتتحرى استخدام الخامات الملائمة للجو والطراز المعمارى الملائم والموحى بالتراث . .

ومرة أخرى أعود إلى طريق النيل فى الأقصر للمقارنة بين ما أقيم فيه من مبان عامة وما أقامته البعثات الأثرية من مبان أقل فى التكلفة وأكثر تحقيقاً للنفع وحرصاً على القيم الجمالية ، فالأمر إذن ليس أمر أعباء أو تكلفة مالية ، ولكنه أمر تخلف فى الوعى وفى الذوق العام ، يؤدى بنا إلى هذا القبح المعمارى الذى نغرسه فى كثير من مواقعنا ، ويكلفنا مبالغ طائلة ، ويظل شاهداً على مستوى حضارى هابط تستعصى علينا إزالته .

القيم الحضارية ضرورة فى المبانى العامة :

العمارة هى أخطر الفنون المرئية ، وهى منذ القدم أم الفنون ، فمراعاة القيم الحضارية والطابع القومى فيما نتصدى لإقامته من مبان عامة يحقق أثراً عميقاً فى تكوين شخصية المواطن حضارياً .

قد لا يتصل كل المواطنين اتصالا وثيقاً بالفنون التشكيلية الأخرى من نحت أو تصوير ، ولكن العمارة تطالعهم حيثما كانوا ، والعمارة تنقل إليهم الإحساس بالتناسق أو بالتنافر ، بالذوق العالى أو الذوق الهابط ، بالقيم الحضارية العالية أو بالعناصر المتهافتة الدارجة التى يتسم بها كثير من مبانينا .

من أجل هذا نجد اهتماماً عالمياً بالحفاظ على القيم الحضارية والجمالية فى مبانى الدولة ومنشآتها ، سواء من حيث التوفيق بين الأساليب العالمية للعمارة المعاصرة والطابع القومى لبلد من البلاد ، أو من حيث التناسق بين المعطيات المعمارية الحديثة ومعطيات المكان — بين العمارة والبيئة — أو من حيث تحقيق أفضل استخدامات لخامات البيئة المختلفة ، ومراعاة الظروف الطبيعية والجوية فى تصميم مبانى الدولة ومنشآتها ، وكذلك من حيث اللقاء السعيد بين العمارة والفنون التشكيلية .

لقد سبقنا العالم فى هذا المضمار ، وقطع شوطاً بعيداً ، ونحن مازلنا متخلفين . . ويكفى أن أشير على سبيل المثال إلى ما حققته الكميرون فى جامعتها الحديثة التى أقامتها ، واستطاعت أن تقدم بها نموذجاً رائعاً لأفضل استخدامات لخامات البيئة ، ولفنونها المختلفة وتوظيفها فى تحقيق الأثر الحضارى العام الذى يحدثه المبنى .

لقد استطاعت الكميرون أن تفيد من مواهب الفنانين الإفريقيين فى مبنى جمع بين أحدث مقتضيات العمارة المعاصرة ومتطلباتها ، وبين أفضل ما فى التراث الإفريقى من آثار رائعة ، مع مراعاة التوفيق بين وظيفة المبنى من الداخل والجماليات المختلفة التى يجب أن تتوافر فى البناء ، بين دلالة المبنى من الخارج ووظيفته .

كل ذلك تلاقى فى تناسق وروعة أحالت حجارة جبال الكميرون إلى دراما معمارية رائعة ، تلاقت فيها كل الفنون فى أعلى مستوياتها ، وأفادت من كل معطيات العصر الحديث : الآلات والتجهيزات والأفكار المعمارية الجديدة .

وقد تحقق ذلك فى مبانى الكميرون الأخرى ، وفى عديد من الدول الإفريقية الناشئة ، حيث نلمح معالم حركة إحياء معمارى وفنى واسعة النطاق .

هذا هو المثل الإفريقى يأتينا من جنوب القارة محملا بدلالاته الحضارية ، فى حين نرى حيثما طوفنا العالم أمثلة أخرى رائعة ، فنحن نعرف ما حققته العمارة المكسيكية من مواءمة بين طرازها القومى وأحدث الاتجاهات الحديثة ، بالإضافة إلى سيطرة الأعمال التشكيلية بصورة رائعة على مبانى الدولة كافة فى المكسيك .

كذلك ماحققته البرازيل فى المدينة الجديدة التى شيدتها ، واستطاعت أن تضفى على كل بناء شخصيته المميزة ، ليقول كلمته الخاصة بأعلى ما يمكن أن تعطيه العمارة من بلاغة التعبير .

هناك أيضاً تجارب أخرى كثيرة جمعت بين أفضل الخبرات الهندسية وأكبر المواهب الفنية ، لتقديم حلول لمشكلة العمارة والمكان ، كهذا الذى تحقق فى هامبورج من إقامة مجموع من المبانى العامة على رقعة ضيقة من الأرض ، مع إضفاء الإحساس بالعظمة والتكامل على مجموعة الأبنية المقامة ، والمزاوجة بين أحدث معطيات العمارة وأروع آثار الفنون .

من خامات العصر ولغته أيضاً أمكن لكثير من المعماريين فى العالم أن يقدموا من خلال عمارة الصلب والزجاج والبلاستيك عناصر معمارية رائعة جمعت أعلى مقتضيات الفن والجمال ، وجعلت للبناء دلالته على روح العصر .

هل هناك بعد هذا طابع حضارى أو طراز مميز لمبانى الدولة فى هذا البلد الذى أعطى أفضل ما يمكن أن تقدمه العمارة من حلول مختلفة عبر العصور ؟ هذه الحلول التى أفاد منها الآخرون ، واستطاعوا أن ينقلوها إلى بيئاتهم ، وأن يطوّعوها ، ويخرجوا منها بنماذج رائعة .

لم يتحقق حتى الآن لمعظم مبانينا العامة هذه المقومات الحضارية ، بل كثيراً ما نفقد القدرة على دلالة المبنى على وظيفته فى متاهات الطرز المعمارية المختلفة . قلما نستطيع أن نلمس من الشكل الخارجى للمبنى محتواه ووظيفته ، على عكس ما تحققه المبانى فى العمارة القديمة أو فى العمارة الحديثة من إيحاء مباشر ينقل للمشاهد الإحساس بالجلال أو الإحساس بالعظمة أو الإحساس بالجمال أو الإحساس بالمنفعة ، ويوحى فى إيحاءات مباشرة بوظيفة المبنى بدون الحاجة إلى قراءة اللافتة المعلقة على واجهة المبنى العام . . فعندنا تختلط دلالة مبنى مستشفى للأمرض المتوطنة بمعهد للفنون . . وتختلط المدرسة بالمحكمة ، أو بمبنى وزارة من الوزارات من حيث دلالاتها الخارجية ، فلا نجد للمبنى دلالته المميزة أينما طفنا بالمبانى العامة عدا بعض استثناءات قليلة .

إذا تركنا المبنى من الخارج ، وانتقلنا إلى المبنى من الداخل نجد فضلا عن العجز الوظيفى لكثير من مبانى الدولة ومنشآتها افتقارها إلى طابع مميز ، وأيضاً إلى سمات الجمال . ولقد قامت محاولات للربط بين العمارة والفنون التشكيلية عن طريق تنظيم تشريعى يكفل تخصيص نسبة مئوية من مجمل تكاليف المبانى العامة

للأعمال الفنية .. وقطعنا فى هذا التنظيم شوطاً بعيداً ، ولكنه تعثر ، فى حين حققت نظائر هذا التنظيم التشريعى نتائج رائعة فى كثير من الدول .

إن وجه الخطر فى حركة البناء أننا نبنى بلا إدراك لخطر العمارة كأداة أولى للثقافة وتكوين حس المواطن وذوقه ووجدانه وإحساسه بالتناسق ، على حين أن دلالة التاريخ عندنا تكشف عن مدى ولع المصرى بجلال البناء ، هذا الولع الذى أقام شواهد تلك الحضارات العظيمة . . أما نحن فماذا يبقى بعدنا من هذا الخليط المعمارى العجيب الذى يشكل عدواناً على الطبيعة وعلى الآثار ، ويقتحم الأنظار بما يحمله من معالم الشغب ؟

لقد أصبح الأمر متطلباً وضع خطة قومية للعمارة تساندها تشريعات تحمى الأماكن الأثرية والمواقع الطبيعية من المبانى الحديثة التى تقام حولها بلا تخطيط ولا تنسيق ، وتشريعات تكفل وضع مواصفات وضوابط لما ينبغى أن تكون عليه المبانى العامة للدولة ومنشآتها المختلفة .

كما أن الأمر يتطلب تساند الأجهزة كلها من أجل صيانة وجه مصر الخالد من عدوان الزحف المعمارى ، ويتطلب قبل ذلك كله وعياً ويقظة فى الحس والوجدان ومراجعة لأساليب إعداد المعمارى المصرى فى كليات الهندسة والفنون ، واستقصاء لأسباب أزمة العمارة المصرية القائمة .

إن المسألة أخطر مما نظن ، ومصر التى تعيش على أبواب القرن الحادى والعشرين ، وتتعجل خطى الإنشاء والتشييد ، ينبغى أن تلتفت إلى الدلالة الحضارية لمنشآتها ، إلى الطابع المميز لها ، ولست أقصد بالطابع البناء على الطراز الفرعونى أو طراز العمارة الإسلامية ، وإنما أقصد أن يكون لدينا نماذج وحلول معمارية

عظيمة لها طابعنا . . حلول من وحى طبيعة المكان ومناخه ودرجة الإضاءة . . حلول تستضيء بحكمة الأسلاف ، ولكنها تنبئ عن روح العصر .

ولعل مجالسنا القومية تجعل من هذه المشكلة إحدى القضايا الأساسية التى تتصدى لها .

ثورة المتاحف .. والوضع الراهن فى مصر

فى هذه الحقبة من العصر ، امتدت ثورة التكنولوجيا إلى عالم المتاحف وتركزت الجهود حول تطوير هذه المنشآت الثقافية الهامة وتهيئتها لمواجهة دورها الثقافى الكبير فى حياة الجماهير .

لم يعد مقبولا أن تظل المتاحف قصوراً مغلقة على محتوياتها، محافظة على وسائلها التقليدية وأساليبها القديمة فى العرض ، وإنما أصبح مطلباً ملحًّا أمر الإفادة من معطيات التطور العلمى والأساليب التكنولوجية الحديثة ، لجعل المتاحف أماكن نابضة بالحياة ، تحقق من خلال مجموعاتها حواراً متصلا بالجماهير ، وتحدث فيها أعمق الآثار عن طريق تطوير العرض ، واستخدام وسائل الإضاءة الحديثة ، وتحقيق أكبر قدر من الإفادة من الفكر المعمارى الحديث والفن المتحفى وإتاحة السبيل للأدوات الجديدة كالسينما والتليفزيون للمساهمة فى إضفاء حياة متجددة على المتاحف ، والخروج بها من صورتها التقليدية إلى صورة ملائمة لروح العصر .

وقد شاركت الآثار القاسية التى خلقتها الحرب العالمية الثانية فى دفع الفن المتحفى ومسايرته لروح التطور ، إذ أن الدمار الذى أصاب كثيراً من هذه المنشآت الثقافية ، والظروف التى أدت إلى إغلاقها وتخزين مجموعاتها حقبة طويلة — كل ذلك دعا المسئولين عن الثقافة إلى ضرورة عودة المتاحف فى صورة جديدة حية .

ولقد قابلت ألمانيا بعد الحرب هذه المشكلة بحلول عملية ، إذ كان متعذراً عليها قبل إصلاح نظام النقد سنة ١٩٤٨ ، واستقرار الأحوال المعيشية ، أن تواجه

نفقات إقامة وتجديد متاحفها ، فاتجه الرأى إلى استخدام البيوت والقلاع القديمة خارج المدن وتحويلها إلى متاحف للآثار والفنون .

وبدأت مدينة كولونيا إقامة متحف جديد وفق أحدث النظريات المتحفية ، من حيث تصميم قاعات العرض ، والخروج بها عن الرتابة التقليدية ، وتحقيق نوع من الاستقلال والذاتية لكل قاعة ، لتحول بين المشاهد والملل الذى يصيبه من أسلوب العرض فى قاعات كبيرة متشابهة ، كذلك استخدمت تطورات أساليب الإضاءة من الناحية التكنولوجية فى إعطاء كل لوحة ضوءها الخاص ، وتحقيق التنوع داخل الوحدة الشاملة للمجموعات الفنية .

وبدأت يوغوسلافيا فى أعقاب الحرب حركة تشييد كبرى للمتاحف حتى بلغ ما أقيم منها خلال خمسة عشر عاماً مائة وعشرين متحفاً .

أما فرنسا فقد أخذت تجدد داخل الأبنية القديمة القائمة ، ذلك لأن الأعمال الفنية الشهيرة ارتبطت بأماكن معينة ، وبطراز من المبانى عايشته وأضفى عليها معنى ووجوداً ، فاللوفر لا يتصور بغير هذا البناء العتيد القائم على ضفاف السين ، والأعمال التى يحتويها أصبحت جزءاً من كيانه . . فليمض التجديد إذن فى وسائل العرض وأساليب الإضاءة داخل إطار البناء القديم ، وتلك نظرة تستمد وجودها من الواقع العملى ومن الإمكانيات المتاحة ، ومن الاعتزاز بالقيم المعنوية لأماكن أضفى عليها التاريخ جلاله .

على هذا النحو مضى التجديد فى الحركة المتحفية بفرنسا . . ويفسر جيرمان بازان الناقد الفنى وكبير الأمناء بمتحف اللوفر هذا الخط الفلسفى فى سياسة المتاحف بفرنسا من خلال تجربة التجديد فى متحف الفنانين التأثريين القائم بقصر جى دى بوم فى حديقة التويليرى ، وهو يرى أن الفن المتحفى يستند الآن إلى

دعامات أغنتها الخبرة والتجربة ، وهذه الدعامات هي التي تشكل أسلوب العمل فى تطوير المتاحف ، يصاحبها إحساس بأن المتحف ليس بناء جميلا مشيداً ، وإنما هو قبل كل شيء موقع له شاعريته التي يجب أن ينبض بها البناء ، وروح ينبغي أن تسهم الجهود فى إفساح المجال لإشعاعها الذى يلمس وجدان المشاهدين ، بل إن المتحف ينبغي أن يكون فى تصميمه وتنسيقه عملا فنياً له إيحاؤه ووقعه وأثره الفعال فى إثراء حساسية رواده ، وعلى الفن المتحفى أن يستخلص من طريقة تجميع الأعمال وتوزيعها وعلاقتها بالمكان جواً أخاذاً يخلف فى الزائر أثراً لا ينسى .

ولقد استطاع أمناء المتاحف بمواهبهم وخبراتهم أن يشيدوا — بإمكانيات متواضعة — متاحف تحمل نبض الحياة ، شيدوها بما لديهم من ملكة التنسيق والحس الشاعرى والإدراك الواعى بمعنى المتحف ، وحققوا نتائج رائعة .

ولقد جرت تجربة التجديد فى إطار المبنى التقليدى لقصر جى دى بوم .. وهى تجربة أروع ما فيها أنها أتاحت للوحات التأثرية أن تعانق النور والأشجار وجمال الطبيعة التى انبثقت منها ، وذلك من خلال النوافذ الزجاجية الكبيرة التى ربطت هذه الأعمال بالجو الخارجى . ولقد استطاع المصممون بلمسات ساحرة أن يربطوا أعمالا معينة بالمشاهد الطبيعية المحيطة بها ، والتى تتوافق معها ، كما أنهم أجروا على أساليب الإضاءة تجديداً يحقق مزيداً من عمق الرؤية للمجموعة المعروضة ، وأحاطوا المشاهد بمجموعة من اللافتات الشارحة صيغت بمقدرة رائعة وعلى نحو يقدم المذهب التأثرى منذ إرهاصات مولده حتى سرى فى تيار الحياة الفنية وتدفقت روافده ، كما أنه يشيع ختام العصر الذهبى للتأثريين بعبارات نابضة بالحب . هذه اللافتات قد جمعت فى تصميماتها الفنية عالم التأثرية الذى يعايشنا فى هذا المكان .

ويمضى العرض فى أسلوب أخاذ أروع ما فيه أنه استطاع أن يتجنب الإرهاق المتحفى الذى يصيب زوار المعارض من رتابة العروض وثبات الإضاءة ووحدة تصميم القاعات والأثاث ، وهى كلها أمور أصبح الفن المتحفى الحديث يتجنبها خروجاً على النظرة التقليدية فى تنسيق المتاحف .

تجربة أخرى عرض لها الناقد الفنى جان كاسو ، هى تجربة التجديد الدائم فى أساليب العرض بالبناء الخاص بمتحف الفن الحديث بقصر شايو فى باريس . . هنالك يساهم الفن المتحفى فى إعادة تنسيق البناء الداخلى على ضوء التطورات فى أحجام قاعات العرض ، واستخدام الفواصل فى تحقيق التنوع فى مساحات هذه القاعات ، مع إعادة النظر فى تجميع الأعمال وفق النظرات التشكيلية المتطورة ، وإضفاء الجو الخاص لكل عمل فنى ، ليتحقق بينه وبين المشاهد حوار نابض خلاق . . وقد تجنبت هذه التجربة أى توسع فى الإنفاق أو محاولة لإعادة الهدم والبناء داخل عمارة المتحف ، وإنما اكتفت بالاستعانة بعناصر خارجية من الخامات لإجراء تجارب التطوير المستمرة ، وهذه الخامات التى يتغير بها سمات البناء بدون المساس بجدرانه هى خامات قليلة التكاليف ، كما أنها قابلة للتعديل والتكييف وفق ما يلمسه أمناء المتاحف من حاجة إلى التطوير ، ولقد أمكن من خلال هذه التجارب إجراء تعديلات جذرية فى طريقة عرض مجموعة متحف الفن الحديث ، بل إن هذه التعديلات أتاحت رؤية روائع الفن رؤية جديدة فى إطار جديد .

غير أن التجربة الفرنسية ما زالت تتسم بالقصور والتحفظ إزاء الثورة فى عالم المتاحف التى حولت أسلوب الرؤية ، وطورت وظيفة المتحف ، واستخلصت أقصى إمكانيات هذه الأداة الهامة فى نشر المعرفة واجتذاب الجماهير .

وقد اجتاحت فرنسا فى الفترة الأخيرة موجة من الثورة على متاحفها وأخذت مجلة كونسانس تدعو إلى برنامج للإصلاح يستهدف الحفاظ على المبانى القائمة تجنباً للتوسع فى الإنفاق وحفاظاً عليها مع إضفاء حياة جديدة على المتاحف ، فليس سائغاً أن تبقى المتاحف فى عصر التليفزيون وبيوت الثقافة مجرد مدافن للتحف ولو كانت رائعة الضخامة .

وقوام برنامج الإصلاح عشرون نقطة تستهدف تغييراً أساسيًّا فى المتاحف وتتلخص فيما يلى :

١ ــ العناية بالجو المحيط بالمتحف وواجهته الخارجية بما فى ذلك اللافتات والنوافذ والأبواب المؤدية للخارج .

٢ ــ ينبغى أن تكون مداخل المتاحف فسيحة ، وضاءة النور ، وأن تنسق بها أماكن لبيع المطبوعات والشرائح والمستنسخات مع إعطاء عناية خاصة للإعلام فى مداخل المتحف ، وإتاحة الفرصة للمرتادين لتدوين ملاحظاتهم فى سجلات حتى يقف المتحف دائماً على اتجاهات الرأى العام ومطالبه .

٣ ــ إعداد نشرة موجزة وخريطة للمتحف تقدم لجميع الزائرين ليتاح لهم التعرف على المتحف وفكرته ومحتوياته وخط سير الزيارة .

٤ ــ المواءمة بين مواعيد المتاحف وحركة النشاط العام فى المدينة ، وفى ذلك يقترح برنامج الإصلاح أن تكون مواعيد الافتتاح من العاشرة صباحاً حتى السادسة مساء بدون توقف ، مع تنظيم زيارات مسائية دورية يفتح فيها المتحف حتى العاشرة مساء .

٥ ــ تهيئة أسباب الراحة للرواد عن طريق المطاعم والمشارب الصغيرة الملحقة بالمتاحف .

٦ ـ إبراز شخصية المتحف فى أسلوب العرض عن طريق التأكيد على بعض الأعمال التى تتمثل فيها سمات المتحف ومميزاته الخاصة .

٧ ـ العناية بعرض المجموعات وفقاً لخط فكرى معين يجمع المدارس المتشابهة والموضوعات فى قاعات معينة ، والعمل على إعادة عرض المجموعات وفق نهج أو آخر لتأكيد معنى معين لدى الزائر .

٨ ـ البطاقات الشارحة والمطبوعات الصغيرة وسيلة هامة من وسائل الإعلام بالمتحف ، ومن ثم ينبغى إعطاؤها مزيداً من الاهتمام .

٩ ـ توفير أماكن الراحة للزوار ليتجنبوا الإرهاق المتحفى الذى يصيب الزائر من طول الوقت الذى يقضيه بالمتحف وتعذر وجود مكان للتأمل والراحة .

١٠ ـ ينبغى أن يلحق بكل متحف قاعة للدراسات تزود بالكتب والأدوات البصرية والسمعية الحديثة لتعميق معنى الرؤية الفنية لدى المشاهد .

١١ ـ الاهتمام بالمحاضرات والزيارات الشارحة مع تخصيص زيارات خاصة للأطفال تصحبها برامج تتفق وقدراتهم وتجتذبهم إلى المتاحف .

١٢ ـ ليكون الفن مصاحباً للحياة ينبغى أن تخصص قاعة للأحداث الفنية الجارية يركز فيها على عرض لوحات هامة فى مناسبات معينة ، وتجميع أعمال الفنانين فى احتفالات ذكراهم ، وعرض المشروعات العمرانية ، ويمكن أن تخصص هذه القاعة أيضاً للاجتماعات والمناقشات حول مشروعات التجميل أو أحداث الفن الهامة .

١٣ ـ تخصيص قاعة للفنون البصرية حتى لا يظل هناك فصام بين فنون الماضى وفنون الحاضر .

١٤ ـ إعداد مكان فى المتاحف للأطفال تتجمع فيه ضروب مختلفة من

النشاط الفنى والأشغال اليدوية والموسيقى والرقص تأكيداً لمعنى وحدة الفنون .

١٥ – ينبغى أن يحتضن المتحف فكرة الإبداع الفنى والحرفى عن طريق إعداد مراسم ومحترفات لفنانى الإقليم أو المنطقة وللصناع الفنيين .

١٦ – على إدارة كل متحف أن تعد برامج تثقيفية تتفق ورسالته تقدم فى المدارس وفى المتحف نفسه .

١٧ – إن اندماج المتحف فى تيار الحياة الجارية يتطلب أن تكون له مطبوعاته ونشراته الثقافية فى الصحف وبرامج خاصة فى الإذاعة والتليفزيون .

١٨ – مع مراعاة اعتبارات الأمن الفنى ، ينبغى أن يخرج المتحف ببعض مجموعاته إلى الحياة عن طريق عرضها فى المدارس وفى المنشآت العامة وفى الميادين والحدائق حتى يؤكد امتلاك المجموع لتراثه الفنى .

١٩ – إن تبادل مجموعات المتاحف مسألة بالغة الأهمية فى إضفاء مزيد من الحياة على النشاط المتحفى .

٢٠ – لا يجوز أن يبقى المتحف مغلقاً على أمنائه وإنما ينبغى أن يكون نافذة مفتوحة لجمهور من المتطوعين يساهمون فى نشاطه وفى دعم وجوده .

وقد طرح هذا البرنامج على كثير من رجال الفن ونقاده والمعنيين بالمتاحف ليشاركوا بالرأى فى حركة الإصلاح .

فعلق الناقد جان فرنيو على البرنامج قائلا إن الأمر يتطلب أيضاً مزيداً من انفتاح المتحف على الحياة لإدخال الحياة إلى المتاحف .

وأكد رينيه ويج أهمية الثقافة المباشرة التى يعطيها المتحف عن طريق المشاهدة والنظر ، وأبدى اهتماماً خاصًّا بضرورة اكتشاف المتحف بمعرفة الأطفال ، وباتساع رقعة جمهور المتاحف وامتداده إلى طبقات جديدة ،

وهو يرى إزاء ذلك أن اقتضاء رسوم على دخول المتاحف أمر مشين ، فى حين ركز فرانسو ريفيل على أهمية عد المتاحف مراكز للحركة والحياة . لا مجرد أماكن لحفظ الأعمال الفنية ، وأشار إلى أن التحول لن يكون إلا إذا آمن به الجميع وأرادوه .

وقد عرض رينيه بيرجيه خلاصة تجربة رائدة فى متحف لوزان قوامها أن المتاحف ليس مهمتها فقط الحفاظ على الثروات الفنية ، ولكن مهمتها أيضاً الإعلام وتحريك الوجدان والتجريب .

وهو يرى أن المتاحف لا بديل عنها فى تعميق الثقافة الفنية ، وأن اللقاء المباشر بأعمال ميكيل أنجلو ورمبراندت وماتيس لا تغنى عنه رؤية أى مستنسخ من أعمالهم مهما بلغت دقته .

ولقد أعد متحف لوزان برامج متعددة للإعلام على كافة المستويات ، وربط موقعه بكثير من المعارض الدولية الدورية كبينالى النسجيات الذى ينظمه جان لورسا .

وفى مجال تحريك الوجدان استخدم المتحف التليفزيون كوسيلة لربط رواده بروائع الفنون فى العالم ، فمن خلال هذه الأداة الجديدة التى تمثل حضارة الصورة ، أعد المسئولون عن المتحف مجموعة ضخمة من اللوحات يتوالى عرضها بدون شروح أو موسيقى ، فالصورة وحدها كما أرادها مبدعها تفرض وجودها على الرائى . . والجوهر هو فى الرؤية وتحريك الفكر والوجدان ، ليترك المشاهد لتأمله ولانطباعه الذاتى . . لا عليه أن يعرف تاريخ الصورة أو اسم مبدعها ، وإن كان فى إمكانه أن يطالع ذلك فى لوحة منفصلة حسبه فقط أن يعيش لحظات فى فيض من إبداع العباقرة .

وفى مجال التجريب أفسح المتحف قاعات لإبداع الأطفال ، وقاعات للشباب

لممارسة تجاربهم الفنية ، كما أنه ربط الفن بالطبيعة من خلال العروض التى تقدمها المتاحف النباتية ومتاحف الحيوان ، وهى عروض تستهدف إيقاظ الرؤية . واستثارة الوجدان . . وابتدع أيضاً أساليب لإتاحة الفرصة لمرتادى المتحف ، ليشاركوا فى تنظيمه ، ليقيم كل منهم متحفه الخاص فى الأماكن والقاعات التى يتاح للهواة فرصة إعادة تنسيقها وفق ذوقهم الخاص .

وقد حرص المتحف على أن يسعى إلى الجمهور عن طريق الارتباط بالمدارس والنقابات والمنشآت العامة ، فاتسع بذلك نطاق رواده ، وجذبتهم إليه وسائل العرض الجديدة وأدوات الإبداع التى أتاحها لهم . كل ذلك مع حرص المتحف على نشر الفن بدون تحويله إلى سلعة دارجة وإنما مع الحفاظ عليه كتجربة إنسانية عميقة ينبغى أن يستوعبها الفنان من أعماقه لا أن يحفظها من خلال المستنسخات الرخيصة تباع فى أكشاك الحلوى والسجائر إلى جانب المجلات الخليعة .

أمام هذه الثورة فى عالم المتاحف يستوقفنا الوضع فى مصر بين متاحفها الأثرية ومتاحفها الفنية . .

إن لدينا خطة ثقافية طموحة تركزت منذ سنة ١٩٦٠ على إقامة متحف جديد للآثار المصرية بديلا عن خطة أخرى كانت تتطلع إلى تأكيد تطوير المتحف الحالى .

ولكن هذه الخطة مازالت تصميمات على الورق قد يطول بها المدى فى هذه الظروف .

ولقد كان مقدراً للمتحف الجديد أن يضم مختارات من روائع آثارنا منذ العصور القديمة حتى العصر الإسلامى ، يقابله متحف آخر لمدينة الإسكندرية .

كما أن خطة طموحة أخرى تمثلت فى إقامة قصر شاهق للفنون .

غير أن هذا الطموح الكبير والتطلع إلى مخطط طويل الأجل ينبغى ألا يحجب عنا ضرورة السعى إلى حركة إصلاح متحفى واسعة المدى . . حركة فى حدود الإمكانيات المتاحة لا تستهدف إقامة مبان جديدة ولا ترتب إنفاقات ضخمة . . وإنما تستهدف إضفاء الحياة على المتاحف القائمة . . تحويلها إلى مراكز إشعاع ثقافى لا مخازن للتحف . . تطوير وسائل العرض وأدوات الإضاءة . . العناية بمطبوعات المتاحف ، وبتحقيق مزيد من الترابط بينها وبين الجمهور عن طريق المعارض والمحاضرات والأفلام .

وما أجدر دولة نامية أن تهتدى فى تطلعها الثقافى بأمثلة الدول التى اعتنقت أسلوب التطوير بالوسائل المتاحة وبتحقيق استخدام أفضل لها . . تلك خطة تتطلب مزيداً من التأمل فى أبعاد الثورة فى الحركة المتحفية ووضع برنامج شامل للتطوير . . برنامج قائم على الواقع . . الواقع بكل معطياته وبكل معوقاته مع محاولة التعادل بين المعطيات والمعوقات .

جسور بين التعليم والثقافة

المتاحف وأدوات الثقافة ودورها فى التربية الفنية

فى وقت تتخذ فيه مادة التربية الفنية مكان الصدارة فى التعليم نلمح تراجعاً لها فى مصر يضعها فى موقع لا يتناسب مع أهميتها وأثرها الفعال فى إعداد الإنسان المصرى فى مراحل تكوينه . . ويصاحب هذا التراجع حصار يحيط بمفهوم التربية الفنية ، ليقصرها على قدر ضئيل من حصص الرسم والأشغال ، وقدر أقل ضآلة من برنامج تلقينى يسمى التذوق الفنى ، وهو أبعد ما يكون فى وسيلته وطريقة أدائه عن أن يكون تنمية للتذوق بالمعنى الصحيح .

ولعل فى نظرة على التجارب العالمية ومراجعة للتجربة المصرية ما يفتح مجالا لنقاش مثمر بنّاء قد يصل بنا يوماً إلى ما نرجوه من نتائج .

ويبدو لى أن الأمر يتطلب منا أن نتأمل مجموعة من الحقائق والاتجاهات العالمية مازلنا بمعزل عنها ، وهذه الحقائق والاتجاهات تتمثل فيما يلى :

١ ـ أن العالم قد تأكد لديه اليقين بأن إعداد المتخصص المتعلم هدف قاصر ما لم يصاحبه إعداد ثقافى متكامل . . وما أزمة الشباب كظاهرة عالمية إلا أزمة حضارية . . ومن هنا أخذ التركيز على ضرورة مواكبة الثقافة والفنون للتعليم فى مراحله المختلفة .

٢ ـ أن اهتماماً كبيراً أخذ ينصرف إلى استخدام أوقات الفراغ لتنمية القدرات الإنسانية ، واحتلت الفنون مكاناً أساسيًّا فى هذا المجال .

٣ ـ أن الربط بين التعليم والفنون وشغل أوقات الفراغ فى المدارس كان من

شواغل مؤتمر اليونسكو الأول للسياسات الثقافية الذى عقد فى فينسيا سنة ١٩٧٠ وأوصى الدول الأعضاء بأن تقدم نتائج دراستها فى هذا المجال فى اجتماع يعقد سنة ١٩٧٢ .

كما أشار المؤتمر أيضاً إلى ظاهرة إهمال تقويم الجمال الطبيعى والجمال المعمارى وظاهرة فقد البصر الفنى . . ولاسبيل إلى إحياء البصر والبصيرة واستنهاض الإحساس بالجمال فى إنسان هذا العصر ما لم يسهم التعليم فى التربية الفنية بمعناها الشامل الواسع .

ومن هنا برز دور المدرسة كأداة لا تقتصر على الإعداد الفكرى فقط ، بل تسهم أيضاً بالقدر نفسه فى شحذ الحساسية والابتكار .

ولذلك نرى ضرورة التركيز على الإعداد الفنى فى التعليم العام منذ المرحلة الابتدائية ، لخلق السلوك وإشاعة النور الذى سوف يحدث أثره فى رفع مستوى الشعب الثقافى .

٤ ـ إن استثمار الطاقات الإنسانية بصورة أفضل يتطلب إتاحة الفرصة للانفتاح على قيم الفن والجمال . . ولا سبيل إلى ذلك ما لم يدخل التعليم هذا الأمر فى اعتباره ، وما لم تطور المناهج بحيث تستوعب هذه القيم وتكون موصلا جيداً لها . .

وهذا من شأنه ألا يقصر مادة التربية الفنية على تعليم الرسم والهوايات الفنية ، وإنما يتطلب أن تكون المدرسة نفسها فى بنائها وأثاثها ومظاهرها ومحتواها مركز إشعاع للقيم الفنية والجمالية . . وأن تستقر فكرة التعليم عن طريق الفنون فى أذهان المسئولين عن مناهجه . . وأن يصاحب التذوق الفنى كل مراحل التعليم كمنهج أساسى ، بل أن يكون تناول عديد من المواد وتوصيلها إلى الطالب عن طريق الوسائل

الفنية . . ومن ذلك مادة التاريخ والمواد الاجتماعية عامة وكذلك المواد العلمية . .

ولقد أدركت دول كثيرة هذا النظر ، واعتنقت منطقه ، وأقامت جسوراً وثيقة بين التعليم والثقافة ، وطورت متاحفها ، لتكون بالدرجة الأولى مراكز تعليمية تضع إمكانياتها وطاقاتها العظيمة لتكوين الطفل منذ أن تتلقاه المدرسة إلى أن يخرج إلى الحياة العامة .

من ذلك ماتؤديه المتاحف فى بريطانيا كأدوات مساعدة للتعليم ، وقد اقتضى ذلك :

- تحسين وسائل العرض فى المتاحف .
- استخدام الوسائل السمعية والبصرية الجديدة .
- تجسيد التاريخ فى قاعات المتاحف ليكون مادة حية .
- تنظيم معارض جوالة من المتاحف إلى المدارس .

ويتطلب ذلك كله التعاون الوثيق بين المنظمات التعليمية والمنظمات الثقافية .

وقد أنشئت فى متاحف لندن مجموعة إدارات لخدمة التعليم مازالت تتسع ويزداد شمولها ، كما نظمت الزيارات الشارحة فى المتحف البريطانى بمعدل ثلاث مرات أسبوعياً لطلبة المدارس .

ونفذت كل أدوات التربية الفنية إلى المتاحف العامة كمتحف العلوم ومتحف الصور التاريخية حيث يتاح للطالب البريطانى من خلال اللوحات والنماذج المجسمة والأزياء التاريخية أن يعايش عصور التاريخ وأن يستوعبها .

وهكذا استطاعت المتاحف بهذه الوسائل أن تحيل المواد التعليمية من مواد تلقينية إلى مواد حية معاشة تجعل الطالب يقيم تجربته بنفسه ، ويعمق انتماءه الحضارى وتكوينه العلمى بنفسه .

ولم يقتصر الأمر على متاحف لندن وحدها ، بل إن متاحف المقاطعات مثل ويلز حققت تطويراً ضخماً فى متاحفها لخدمة التعليم والتربية الفنية .

كما أن ليفربول أعادت بناء متاحفها جميعاً مدخلة فى الحسبان دور المتاحف الجديد فى العملية التعليمية .

وفى فرنسا أخذت المتاحف بفلسفة إتاحة الأمر للطفل ليترجم بحسه ما يستوعبه ، وهيئت المتاحف لهذا الغرض فأنشئ بها أقسام للأطفال ومراسم خاصة وبرامج ومحاضرات .

كما روجعت وسائل توثيق العرى بين الطالب وبين روائع الفنون ومعايشتها معايشة لم تعد تكفى فيها الزيارات الشارحة والأفلام التسجيلية ، وإنما معايشة بالممارسة . من ذلك تجربة مدرسة فالورى فى لقاء الطلبة ببيكاسو وأعماله واشتراكهم فى عمل لوحات من وحى تأثرهم بهذا اللقاء .

وتجربة متحف كانتينى فى معايشة الطلاب للفن الزنجى من خلال عمل نماذج من الأقنعة الزنجية استلهاماً لمعرض كبير نظم لهذا الغرض .

وتجربة لوحات بول كلى فى متحف الفن الحديث حيث سبق زيارة معرضه إطلاع طلبة المدارس على عناوين لوحاته ، ورسم أعمال من وحيها ، ثم جاءت الزيارة بعد ذلك ، فتحققت المقابلة بين عمل الطفل وعمل الفنان الكبير .

ولقد أخذت ظاهرة متاحف الأطفال تزداد اتساعاً . كانت أمريكا البادئة بها سنة ١٨٩٩ ، وأصبح لديها الآن ٢٦ متحفاً إلى جانب ٤٠ متحفاً أنشأت أقساماً للأطفال لإدخال الفن فى حياتهم .

واتبعت السويد والدانمارك وهولندا النهج نفسه ، فى حين أخذت ميزانية الفنون وميزانية التعليم فى فرنسا تخصص جانباً من اعتماداتها بالنشاط الفنى للطلبة

بالتعليم من خلال الفنون ، وتحول كل من المتحف والمدرسة إلى خلية ثقافية حية لاينقطع بينهما التبادل والحوار .

ومن هنا كان من معالم الثورة المتحفية خلال السنوات العشر الأخيرة التأكيد على دور المتحف كأداة للتثقيف والتعليم . وقوام هذه الثورة شقان :

● إدخال الحياة إلى المتاحف .

● وانفتاح المتاحف على الحياة .

ومن هذا تشكلت برامج الإصلاح فيما يتعلق بتجديد المتاحف ، وإبراز شخصيتها ، والعناية بعرض مجموعاتها ، وتزويدها بالوسائل السمعية والبصرية ، واندماج المتحف فى تيار الحياة الجارية بأن تكون له مطبوعاته ونشراته الثقافية فى الصحف وبرامج خاصة فى الإذاعة والتليفزيون ، والخروج ببعض مجموعات المتاحف إلى الحياة عن طريق عرضها فى المدارس وفى المنشآت العامة وفى الميادين والحدائق حتى يتأكد امتلاك الجماعة لتراثها الفنى ، واستخدام التليفزيون كوسيلة لربط رواد المتاحف بروائع الفنون فى العالم . والعناية بمجال التجريب فى المتاحف بإفساح قاعات لإبداع الأطفال ، وقاعات للشباب لممارسة تجاربهم الفنية ، مع ربط الفن بالطبيعة من خلال العروض التى تقدمها المتاحف النباتية ومتاحف الحيوان ، وهى عروض تستهدف إيقاظ الرؤية واستثارة الوجدان .

وكذلك حرصت المتاحف على السعى إلى الجمهور عن طريق الارتباط بالمدارس والمنشآت العامة لتوسعة نطاق الرواد وجذبهم بوسائل العرض الحديثة . كل ذلك مع الحفاظ على الفن كتجربة إنسانية عميقة تستوعبها الحواس .

أين التجربة المصرية من هذا [التيار الدافق الذى جعل التربية من خلال

الفنون تحتل الصدارة فى تشكيل التعليم المعاصر ؟

لست فى حاجة إلى أن أقول إنها تجربة متخلفة عن هذا التطور ، سواء فى نطاق ما تؤديه أجهزة التعليم ، أو ما تؤديه أجهزة الثقافة .

كما أن الجسور بين هذه الأجهزة مازالت واهية .

ولقد جرت محاولة فى عام ١٩٧٠ — فى ظل قيام لجنة وزارية للتعليم والثقافة — لإقامة هذه الجسور والتنسيق بين خطط التعليم والثقافة ، لاستكمال قصور العملية التعليمية عن طريق امتداد الخدمات الثقافية وتوجيهها لأغراض التربية الفنية .

ومن هذه المحاولة تبلور برنامج قوامه :

١ — وضع أنشطة وزارة الثقافة ومواردها الفنية فى خدمة رجال التعليم والطلاب فى مواقع تجمعاتهم .

٢ — أن يتحول المسرح والسينما والمتحف إلى أدوات لتكوين الثقافة الفنية للطلاب بتعاون بين المسئولين الثقافيين والموجهين الفنيين .

٣ — التركيز على مادة التذوق الفنى ، وتحويلها من مادة تلقينية إلى مادة حية مشوقة تساهم فى تكوين وجدان الفرد ، وذلك باستخدام المتاحف والأفلام التسجيلية والشرائح الملونة مما يتيح للطالب تذوقاً حقيقيًّا لروائع الفنون . . وتنظيم معارض متنقلة للفنون التشكيلية ترتاد المدارس ، ويصحبها تعريف بالاتجاهات الفنية ، وكذلك تكوين مناخ فنى فى المدارس يتيح الانفتاح على روائع الفنون وغرس قيم الجمال . . على أن يتاح للطلبة فى كل سنوات التعليم ممارسة التذوق الفنى بأنواعه المختلفة ، وألا يقتصر الأمر على مرحلة دون أخرى .

٤ — إدخال الثقافة المسرحية والموسيقية فى برامج التعليم ، والاستعانة فى ذلك بالإمكانيات البشرية والفنية المتخصصة بأجهزة وزارة الثقافة ، وتوجيه العناية الكافية

للمسرح المدرسى والجامعى وفرق الموسيقى وجمعيات هواة الفنون تحت إشراف وزارة الثقافة بقصد دعمها وتوجيهها ، ويمكن أن يكون ذلك سبيلا أيضاً لإنتاج المسرحيات والأفلام والأغنيات والمقطوعات الموسيقية والأسطوانات التى تتناسب مع أعمار التلاميذ ومستوياتهم .

٥ ــ إسهام المسئولين الثقافيين والموجهين الفنيين فى تطوير وإخراج الكتاب المدرسى .

٦ ــ وضع برنامج للتعريف بالآثار ومجموعات المتاحف وتشجيع ارتياد المتاحف والمناطق الأثرية من خلال مشروع جمعيات أصدقاء الآثار والمتاحف التى أخذت الوزارة فى إعداده بالاشتراك مع أجهزة التعليم .

٧ ــ الإفادة من المدارس بتحويلها إلى مراكز للفنون وللأنشطة الثقافية فى غير أوقات الدراسة ، وتزويدها بالأدوات والأجهزة اللازمة لهذا الغرض .

لقد كان برنامجاً يستضىء بالطموح ، ولكنه مبنى على الواقع بإمكانياته ومعوقاته . والاعتمادات التى رصدت له كبرنامج للتنسيق الثقافى كانت كفيلة بأن تحقق خطوة على الطريق .

ولقد بدأت فعلا تجارب التنسيق بين بعض قصور الثقافة فى القاهرة وبين المدارس كما أجريت الدراسات التمهيدية لتنفيذ مشروع متكامل للتنسيق بين التعليم والثقافة فى محافظتى قنا وكفر الشيخ .

ولكن هذه التجارب ينبغى أن تتحول إلى منهج . . منهج يؤمن بأن تربية الفرد من خلال الفنون ضرورة قومية وحضارية ، ويحاول الإفادة من تجارب الآخرين .

وإن التجارب الكثيرة التى أشرت إليها لتدل على أن التربية الفنية لا تقف ،

ولا ينبغى لها أن تقف ، عند قاعات الرسم وفى حدود حصصها الضئيلة ، وإنما يجب أن تمتد إلى التربية بشمولها الواسع ، وأن تسهم مواهب التربويين الفنيين لا فى تعليم الفنون والهوايات وإنما فى تكوين المواطن حضارياً ومده بطاقات النور التى تفتحها آفاق الفنون . . وأن تسهم أيضاً فى تشكيل المواد التعليمية الأخرى ، وفى تطوير المدرسة مبنى ومعنى . . شكلا ومحتوى .

الفن .. ومعاركنا

هل يستطيع فنان يعيش بالقيم الحضارية أن ينعزل عن صراع يتهددها ؟ . . ألا يشكل هذا الصراع نبضاً وحركة فى وجدان الفنان تدفعه لأن يشارك بإبداع ملحمى فى التعبير عن هذه اللحظة من التاريخ . . فى تعميقها وإرسال أبعادها إلى آفاق تولد طاقات لا حدود لها ؟ !

ذلك هو السؤال الذى يلح اليوم على الفنان العربى المعاصر . . وهذا هو نداء الواجب النبيل الذى يتردد فى شعر المقاومة، ونلمح لمعالمه سمتاً وتشكلا فى فن المقاومة.. فن يشتعل بشرارة الغضب ، ويعبر عن إرادة الأحرار ، ويسجل حركة التاريخ على هذه الأرض . .

شهدنا تجمعه فى معارض القاهرة حيث تلاقت لوحات فنانى فلسطين مع أعمال فنانى مصر ، وسمعنا بانطلاقات له فى مواقع من الوطن العربى . .

منذ سنوات كانت إرادة البناء تسيطر على أعمال الفنان فى هذا المكان ، وكانت روح التشييد تشغل وجدانه . . ومضت حقبة كان السد العالى يشكل فيها ملامح الفن، فارتسمت على الألواح والتماثيل حركة الحياة الزاخرة ، وتمجيد معنى العمل ، ومقابلات تشكيلية بين قوة الطبيعة العاتية وجهد الإنسان لتطويعها ، وأتاح ذلك للفن أبعاداً من الرؤية والتعبير والتطلع . . وظهر فى الفن المصرى محاور جديدة أبرزها محور الإنسان بين الطبيعة والآلة . . عالم زاخر من التعبير التشكيلى أضاف إلى مضامين فنوننا مضموناً هامًّا فتح السبيل لإبداع فى أساليب التشكيل .

ولكن أحداث المأساة تلاحقت، وغرق الفن فى خضم من الآلام، جلله سواد الحزن، ودارت به دوامة الأحداث، وتبدى فيه الهلع من كابوس يتهدد قيم الإنسانية والحضارة.

كان لا بد أن تكون الألوان آلاماً، وأن يكون الخط أهوالا أو غضباً، وأن يتحول التكوين إلى دوامة يتمثل فيها حيرة الفكر وانقباض الأزمة وأنين الروح المثخنة بالجراح.

وتخطى الفنان أزمته، وانتصر على النكسة، ليسجل الامتداد التاريخى للحظة إصراره وإرادة صموده، فظهر بعد النكسة فن المقاومة والمعركة.

هذا محور من محاور الفن من قديم.. فى الشرق والغرب، كان الفن موكلا بأحداث الحياة الكبرى، يحيل اللحظة التاريخية المحددة إلى لحظة من لحظات الإنسانية.

وفى الأعمال الفنية الخالدة التى خلفها الشرق القديم تخليد لمعارك النصر، وصراع القوى، ولطالما ارتفع صليل الحروب فى اللوحات والتماثيل على نغمات السلام.

وفى الغرب كان ضرام المعارك من شواغل الفن.. ألم يصور دافيد معارك نابليون، أولم يصحب جرو الجيش الفرنسى فى غزوته الإيطالية ليصور من قريب حقائق الحروب وأحداثها.

وفى إسبانيا كان فرانشسكو جويا أروع معبر عن ضرام عصره ومعاركه، ولكنه صور من الحروب مآسيها وكروبها لا جانبها البطولى.

ومن قبل صور روبنز فى القرن السابع عشر فظائع الحرب.. وعبر بشاعريته التصويرية عن جوانبها.. رحيل الجندى من بيته إلى المعركة.. ضرام المعارك وامتزاجها برفقة الموت.

كان تعبير جويا هو تعبير الحداد الأسود فى محفوراته القاتمة . . وكان تعبير روبنز تعبيراً تراجيدياً ساهمت فى تشكيله ألوانه المتألقة ونوره الساطع وتكويناته الزاخرة بالقوة وبالحركة .

وكان ديلاكروا وريث روبنز . . فنان الأحداث والأساطير والمعارك . . لمست نفسه شجن عصره الحزين وعواطفه ، فكان بضرام ألوانه التى اختلط فيها لون الدم بلون الذهب أروع معبر عن المعارك والمذابح والأحداث الكبرى .

ودخلت الملاحم فن النحت تحت تأثير المعارك . . نراها ماثلة فى النحت الفرنسى ، وفى النحت الإيطالى ، وفى النحت اليوغوسلافى ، وفى الإبداع الفنى لكل بلد عاش ضرام الحروب وأحداثها .

ليس غريباً إذن أن تكون المعركة شاغل الفنان فى أرضنا ، بل الغريب ألا تكون شاغله ، فكل عصر وكل وسط يطرح قضايا على الفنان ، وبوسعه أن يقدم إجابات عنها ، إذا كانت موهبته تمضى على مستوى الأحداث .
من أجل هذا أخذ الفن أخيراً بأحداث المعارك ، فجاء كثير من أعمال التشكيليين انعكاساً مباشراً لها وتسجيلا عابراً لبعض مواقعها . . فى حين جرت سيول الأحداث مجرى آخر فى بعض منها ، اكتسبت معناها التاريخى ، ومغزاها العميق واستحالت إلى رموز تخطت الأحداث الطارئة إلى الحقائق البعيدة . . منها ما يمثل وثيقة اتهام صارخة لهذا العصر ، ومنها ما يعبر عن إرادة الصمود التى تنطق بمعانى الإصرار والمقاومة ، ومنها ما يسجل بالعار مذابح القيم الحضارية ، وفيها نبض جراح المناضلين ، ورعشة الربيع المتنفض فى بعض ألوانها طغيان القتامة ، وصمت الأصوات الخرساء ، وفى بعضها الآخر شروق ينبئ عن أمل النصر . . فيها الحدس والأمل والاحتجاج . . الحرب متواجدة فيها ، ولكن الصمود أيضاً ماثل . .

صلب المعانى الكبرى ومعها فى الوقت نفسه انتصارها، ومن الجراح تتفتح الورود .

تلك هى معانى المعركة والصراع وأمل النصر الذى يلوح فى فن هذا العصر ، قد يتفاوت نبضه ويختلف إيقاعه، ولكنه يمثل التزام الفنان بقضايا عصره ومشاكلته لها .

وتلوح القدس كمنارة سليبة فى لوحات بعض الفنانين . . أحزانها تفيض على حجارتها ، ويصرخ بها صمت الأجراس فى كنيسة القيامة ، وشحوب المآذن فى المسجد الأقصى . . ويتجسد صلب المسيح كعدوان على كل القيم . . على حضارة الإنسان .

تروح الألوان بين شحوب الحزن ، ووردية الأمل ، ويسعى التكوين فى اللوحات ليلاحق المغزى . . بعضه يخفق ، وبعضه يصيب .

ولكن هل قال الفن التشكيلى كل ما عنده فى القدس . . وفى المعركة ؟ . .

إن آفاقاً جمة ما زالت ترتقبنا ، وأغواراً من التعبير ما زالت بعيدة عن الإدراك ، ولقد حان الوقت الذى أصبح فيه من واجب الفنان أن يعطى أحداث عصره وعيه الكامل ، وأن يهبها عبقريته ليستخلص من الأحداث حقائقها العميقة .

لا بد من الإحساس بنبضات الأشياء وإيداعها أعماق العمل الفنى ؛ لا بد من الصدق والحماس والوعى الفلسفى والسياسى بالأحداث ، ليخرج العمل الفنى محملا بفكر الإنسان ووجدانه .

لقد وعى فنان عظيم مثل بيكاسو هذه الحقيقة حين قال : « لقد أثبتت لى سنوات الاضطهاد أنه يتعين علىّ ألا أكافح بفنى فقط ، ولكن بكل كيانى . . ماذا تظنون فى الفنان ؟ رجلا أحمق لا يملك سوى عينين إذا كان مصوراً ، وأذنين إذا كان موسيقياً ، وقيثارة فى كل طبقات القلب إذا كان شاعراً ! . . إنه على العكس من ذلك ، كائن سياسى دائم اليقظة أمام أحداث العالم يتشكل بها جميعاً ، سواء

كانت أحداثاً تمزق القلب ، أو أحداثاً رقيقة أو مثيرة » .

من أجل هذا كان بيكاسو أصدق شاهد لعصره ، وأبلغ معبر عن أحداثه . . وما من فنان استطاع أن يصور مذبحة القيم الإنسانية واندحار الحرية مثلما صورها هو فى لوحة « جرنيكا » .

لقد كان انفعال الفنان بالأحداث ، وصدقه الخاص لها ، مبعث هذا الجلاء الفكرى والوجدانى الذى انبثقت منه رموز جرنيكا . . رموز تسمو على الحكاية وترتفع فوق أحداث الزمان والمكان ، لتصور عملا هو فى ذاته إدانة للعصر ، وصرخة احتجاج تنذر بالخطر الذى يدهم المعانى الإنسانية ، ومغزى يتولّد من داخل اللوحة ليكثف الإحساس بالصدمة المأسوية الكبرى .

نحن لسنا بحاجة إلى عمل فنى يحاكى الواقع ، أو يصور موضوعاً بذاته ، بقدر ما نحن بحاجة إلى العمل الذى يمدنا بالقوة التى تستأثر بكل جوارحنا . . ذلك الذى يشارك فى أن يشحذ روح الصراع فينا ، ويولد عندنا أبعادنا وطاقات لا حدود لها . . ويتخطى الحدث المباشر ليعبر عن المغزى العميق .

يستطيع الفنان التشكيلى بصدقه لأحداث عصره أن يستخلص من المواقع والأشخاص رموزاً لمغزى هذه اللحظة الإنسانية ، وفى إمكانه أن يكون مشاركاً فى صياغة التاريخ .. من موقعه هنا يستطيع أن يبلغ قلب الإنسان فى كل مكان إذا ما استطاع أن يشحذ فنه بالمغزى الإنسانى العميق ، وأن يحملها إيقاع هذه الأيام من تاريخ البشرية ، وأن يحملها من الرموز والدلالات ما يشكل صورة صادقة لمأساة العصر .

تلك مهمة تتطلب أعلى المواهب الفنية ، وأسمى ما فى قدرة الإنسان من ممكنات ولكن بلوغها ليس بالعسير .

وحى الفنون الشعبية . . فى الفن التشكيلى

فى الفنون الشعبية معين لا ينضب للآداب والفنون القومية ، فهى تبهرها بنسيج يؤكد أصالتها ، ويمنحها نبضها وطابعها الخاص . . مرور الزمن لا يذهب بها ، وتوافد التيارات لا يطمسها ، فعرقها السحرى دساس ينساب فى وجدان الشعب وتتوارثه الأجيال . .

والفنون الشعبية دائماً صنو للحياة ، إبداعها هوجزء من ممارسة الناس لحياتهم لا عزلة ولا انفصال بين الفن والحياة ، ومن هنا سر صدقها الخاص وقدرتها على الاستمرار والإلهام .

لقد كانت هذه الفنون مصدر إلهام للأدب والفن فى عصور وبلاد مختلفة ، ومن فيضها تحقق ثراء فى التعبير والرؤى ، وتشكلت للآداب والفنون القومية سماتها .

غير أن ارتباط الفنون القومية بالفنون الشعبية وتأثرها بها تختلف أبعاده تبعاً لاختلاف ظروف المكان والزمان ، وما يمكن أن تحدثه عوامل ومؤثرات معينة فى الفن والأدب من اقتراب من المنابع الشعبية أو ابتعاد عنها .

ولعل تجربة الإبداع الفنى فى مصر واستلهامها للفنون الشعبية ، من التجارب الحافلة بشواهد عدة فى هذا المجال .

فمصر بلد كان التشكيل إضافته المميزة إلى الحضارة عبر العصور . . وظل التعبير الفنى بلغة الشكل من خصائص هذا الشعب ومن لوازمه . . عرف مستعمروه أن الغزو ينبغى أن يصوب إلى روحه ، ليصيب منه مقتلا ، فجاءت هزيمته الكبرى

مع جحافل السلطان سليم الأول بالغة الأثر حين حطم روحه الفنى بأسر فنانيه وصناعه الذين حملتهم مراكبه من مصر إلى القسطنطينية ، وحملت معهم روائع فنون كان وجدان الشعب يفيض بها . .

هذا هو الغزو الأكبر فى تاريخ مصر الذى حطم روحها ، وأطفأ أنوار الإلهام فى شعبها ، واختفت معه فنون مصر الرسمية ،ولكن وجدان الشعب عاد بعد حداد الأحزان يواصل إبداعه على واجهات البيوت ، وفى عرائس المولد ، وعلى أوانى الفخار ، ومن خلال السلال والنسيج والسجاد .

وعندما جاء مصر غزو بونابرت بهرت هذه الفنون موكب علمائه وفنانيه الذين صحبوا حملته ، فسجلوا فنون الشعب واحتفالاته فى تلك الرسوم التى حفظها كتاب « وصف مصر » ، كما سجلها فنانو القرن التاسع عشر من الأجانب الذين بدءوا يفدون إلى مصر .

وكان محمد ناجى من أوائل الفنانين المصريين الذين التفتوا إلى الفنون الشعبية وحياة الشعب . . عاد إلى منابعها فى القرنة على الضفة المواجهة للأقصر ، وعايش طبقة الصناع الفنيين . . أعجب بفطرتهم فى صناعة التماثيل التى كانت تقليداً وامتداداً للآثار المصرية القديمة ، كما بهر بقدرة القرويات على تطريز الملابس بوحدات وعناصر زخرفية هى من رواسب التراث فى الوجدان الشعبى .

وفى سنة ١٩١٩ استقر بحى القلعة . . وكانت فترة توافر فيها على دراسة موضوع المحمل ورسم صور لمواكبه ، وللفنون الشعبية الموسيقية ، كالتحتروان والنقرزان التى كانت تحفل بها أحياء القاهرة القديمة .

وعندما أقيم مؤتمر براغ للفنون الشعبية سنة ١٩٢٧ قدم ناجى إلى المؤتمر تقريراً أبرز فيه مظاهر الفنون الشعبية فى مصر .. عرائس الحلوى بأشكالها المختلفة ،

والرسوم الشعبية التي تصور قصص الفروسية وأساطيرها عند العرب . . وفنون الصاغة بطابعها المحلي الخاص ، ومواكب العرس وما يتبدى فيها من ذوق الشعب وفنونه ، والصور الشعبية الأصيلة للموسيقى المصرية . . وقد حفل فن ناجي بدراسات لهذه المظاهر أهمها مئات العجالات التي تركها وسجل فيها فنون الشعب .

وفي أوائل العشرينات بدأ الاهتمام بدراسة الفنون الشعبية ، وكانت الجمعية الجغرافية ومتحفها مركزاً هاماً لهذه الدراسة .

في هذه الفترة بدأت معارض القاهرة الفنية تستقبل أعمالا استوحاها الفنانون الأجانب والمصريون من مظاهر الفنون والحياة الشعبية .

وكان راغب عياد في هذه الحقبة من أجرأ الفنانين الذين تمردوا على أساليب الفن وموضوعاته التقليدية ، من أجل تصوير واقع صريح ، ظهرت فيه الأسواق ومواكب الموالد ، ورقص البرجاس ، وعازفي الموسيقى في المقاهي ، ومشاهد من حواري القاهرة ، صورها في واقعية وسخرية تقربنا من سخرية المازني وواقعيته في تصويره .

وطاف يوسف كامل بأحياء القاهرة القديمة فصور بنظرته التأثرية مظاهر من الفنون الشعبية في تلك الأحياء .

ووجدت مظاهر الشعب الفنية مصوراً يجلو أعماقها ، وينفذ إلى جانبها الدرامي التصويري . . هو محمود سعيد ، ذلك الفنان الذي اختار جانب السحر في الحياة الشعبية ، وما يتبدى فيه من براعات فنية في « الزار » ، و« الذكر » ، و « الرقص » وفي زينة المرأة بنت البلد ، ولكنه لم يقف عند تسجيل الظواهر وتصوير الواقع التقريري المألوف ، بل قدم تعبيراً ذاتياً من خلال تفسير خاص لرؤياه الداخلية .

أفسحت أعمال محمود سعيد منطلقاً أمام الفنانين لسبر أغوار الحياة الشعبية ،

واستنباط جوانب التعبير الفنى الشعبى ودلالاته الرمزية وارتباطه بالسحر والأساطير . .

تلك مرحلة جاءت مع الأربعينيات ، وصحبت دعوة حسين يوسف أمين ، وجماعة الفن المصرى المعاصر إلى تصوير باطن الحياة الشعبية ، فشهدنا لوحات حامد ندا تستقى رموزها من الفنون الشعبية وأعماق البيئة ، وما يغلفها من سحر وغموض طوفنا معه فى الدروب النفسية الغامضة للحوارى القاهرية ، كما طوفنا مع فنان آخر هو عبد الهادى الجزار .

كانت هذه رحلة شباب شديد الجسارة يسعى إلى البحث عن شكل جديد ومفهوم جديد يصب فيه تجاربه ورؤاه .

وتبدت فى هذه اللوحات أطياف من الرسوم الشعبية ونماذج من لعب الشعب وفنونه ، ولكنها تتخذ دلالات أخرى ، وتحفر فى النفس البلدية أعماقاً صادفت فى الوقت نفسه معالم معادلة لها فى الأدب ، فكان « مليم الأكبر » لعادل كامل ، و « زقاق المدق » لنجيب محفوظ .

واتسعت ظاهرة العكوف على الفنون الشعبية . . رأيناها تتمثل فى أعمال يوسف سيده فى الخمسينيات ، وفى لوحات جاذبية سرى فى الحقبة نفسها ، تصاحبها لوحات زينب عبد الحميد . وها نحن أولاء إزاء خط آخر يستوحى أساليب الفنان الشعبى ورسومه الحائطية فى تصوير أحياء القاهرة وعرائس المولد ، وألعاب الأطفال فى الحوارى القاهرية ، ولكنه أسلوب يتأثر بنضارة الروح الشعبى وحيوية نهجه فى الأداء ، ويمزج ذلك كله فى صياغة فنية متمكنة .

ويتمثل هذا الاستلهام للفنون الشعبية أيضاً فى بعض أعمال كمال خليفة وجمال محمود وعبد الوهاب مرسى ومحمد حسنين وصالح رضا ، فى فترة من إنتاجه الفنى ، كما يتمثل عند رمزى مصطفى ورؤوف عبد المجيد وزكريا الزينى ، فى حين تبدو

فى أعمال سيد عبد الرسول استيحاء لأسلوب الفنان الشعبى وحسه اللونى الخاص فضلا عن المضمون الزاخر بالفولكلور المصرى .

أما أعمال سعد كامل فتمضى بجهود جادة فى استلهام الفنون الشعبية وأحيائها .

كانت هذه حقبة الخمسينيات وما صاحبها من اهتمام بفنون الشعب وجهود واسعة لإحياء الفولكلور حتى أصبح ذلك الاهتمام من العلامات الثقافية لتلك الحقبة .

وهنا اتسعت الآفاق أمام الفنان التشكيلى ، ليخوض فى مجالات الفنون الشعبية ، ويفيد من جهود الجامعيين لها والدارسين للفولكلور ، فى حين استوعبت لوحات حامد عويس مجموعات من الحياة الشعبية ، وتأثرت لوحات رفعت أحمد بتصوير الفولكور المصرى ، وأرادت عفت ناجى أن تصور مصر من خلال عالم من التمائم يمتزج فيه السحر الأسطورى بعصير شعبى من المجازات المليئة بالألغاز المتوارثة فى حياة الشعب . ولمست تحية حليم جانباً مفعماً بالشعر والسحر فى أجواء النوبة .

وكان غرق النوبة محركاً قويًّا لاستلهام الفنون الشعبية وسبباً لمزيد من الوشائج ربطت الفنان بها ، فلقد استقبلت تلك المنطقة الغنية بألوان من الفنون الشعبية أفواجاً من الفنانين طرقوا أرضها وتمثلوا فنونها فأتاحت بعالمها الغريب وجوها الشعرى مجالات جديدة للتعبير الفنى ، ودخلت الألوان والتشكيلات النوبية فى مجال التعبير الفنى للمصور والنحات والمعمارى .

لقد أصبح الفنان الشعبى أستاذاً يكشف للفنان التشكيلى القومى عن أسرار فى أساليب التعبير ، ولم يعد الأمر استيحاء لمضامين الفن الشعبى ، أو تصويراً للفولكلور المصرى فى جوانبه المختلفة ، وإنما تحول الوضع إلى استلهام لأساليب الفنون الشعبية ، ودراسة لها واقتباس منها .

وما كانت تحدثه لوحات جمال السجينى من أثر عند تناوله هذا الأسلوب الشعبى ، وعلى الأخص فى لوحاته عند بداية الخمسينيات ، أصبح له عديد من الامتدادات فى النحت والتصوير . . فى لوحات الرزاز ومنحوتاته الفخارية ، وفى تماثيل صالح رضا ولوحاته فى مرحلته الشعبية ، وفى منحوتات أحمد عبد الوهاب قبل التحول الذى طرأ على أسلوبه الفنى .

أصبح « الموتيف » الشعبى من لغة العصر التشكيلية . وفى أعماق الفنون الشعبية أغوار لم تكتشف ، ولكنها بمزيد من الحب ومزيد من الفهم تبقى خطاً مميزاً فى مسار الفن التشكيلى يربطه بصدق بأغوار طبيعة الروح المصرى وحقيقته .

وهذا الخط التشكيلى النابض بالحياة يقابله فى الأدب خطوات جسورة اقتحمت مجالات القصص الشعبى والسير الشعبية ، وتزودت من الأسرار الفنية للشعراء الشعبيين ، وتبدى ذلك بوضوح فى القصص والشعر الحديث .

وهناك فنان كبير أخذ بعبقرية المعمار الشعبى وكشف عن دلالته وأسراره وأقام البرهان على صلاحية هذه العمارة للمعايشة والتطور مع الحفاظ على أصالتها وحساسيتها . . فنان أعاد للبيت الريفى إنسانيته فيما قدمه من نماذج أصبحت دليلا على عبقرية حسن فتحى .

وتغترف موسيقانا من هذا النبع الفياض ، فتعيد صياغة ألحاننا الشعبية فى إطار من مطالب التكتيك الحديث ، كما فعل أبو بكر خيرت وعزيز الشوان ، وكما يتجه الآن جمال عبد الرحيم بفهم علمى عميق إلى إعادة صياغة الموسيقى الشعبية الألحان التى حفظت روح الشعب عبر السنين .

هذا اللقاء الحميم بين فنوننا وآدابنا وبين منابعها الشعبية الأصلية خليق بأن يحفظ لها وهجها وصدقها وروحها الخاص .

الفن .. والنقد



بين الفن والنقد . .

الفن إبداع . . وهو أحد السمات الرئيسية فى الحضارة ، وربما كان أشدها تنوعاً وإعجازاً . . قد يبدو أنه يكفى أن يفتح الإنسان عينيه ويهيئ بصيرته وحساسيته لاستقبال العمل الفنى . .

ولكن ذلك ليس باليسير . . فكم من مشاهدى العمل الفنى لا يدركون منه إلا ما يمثله أو يصوره . . يقفون عند الموضوع بدون مضمون العمل الفنى وما يحفل به من قيم وثراء . .

هناك إذن أبعاد بين العمل الفنى والتذوق الحق . . والناقد هو الذى يختصر هذه الأبعاد ، ويقرب المسافة بين الفنان والمشاهد . . هو وسيط وجدانى يحمل رسالة التقويم الجمالى . . يخاطب بلغته طرفين . . الفنان ليقوم عمله ويحدد مكانه فى مسار الفنون وبين مذاهبها ، والمشاهد ليضيء له الطريق إلى التذوق واكتشاف السحر الكامن فى الأثر الفنى . .

وحيثما تدفق الإبداع الفنى ظهرت الحاجة إلى الناقد بصورة أو بأخرى . . وفى عصرنا الحديث تتأكد هذه الحاجة من ظروف العصر ومن طبيعته . .

فقديماً كان للفن مفهومه المحدد ، وكان لكل عصر وبلد قيمه ومثله . . كان لمصر القديمة أنماطها ، وللفن وظيفته ومكانه من العقيدة ومن الحياة ، وكان للفن الإغريقى قانونه ، ومنه تتحدد عناصر الحكم على جمالياته . . وكان لعصر النهضة معالمه ومشخصاته . . كذلك كان لفنون أوربا قبل الزحف الحديث سمات تنبع من ظروف كل عصر وخصائصه .

أما العصر الحديث فى الفن فله مشكلاته المتعددة . . هو عصر يعيد اكتشاف القديم ، ويراه بعين جديدة ، ويعود فيجمع فى حضور مشترك تماثيل الحضارة الفرعونية وحضارة الرافدين مع تماثيل ميكل أنجلو ورودان وبرانكوزى وجيا كومتى وكالدر . . ويقرأ ما فى لوحات الكهوف من سر بالقدر الذى يجد فيه لوحات سيزان، ويتعاطف مع لوحات فان جوخ ، وينبهر بعالم مارك شاجال ، ويأخذه سحر بول كلى . وهو عصر مازالت تعيش فيه الفنون التشخيصية إلى جانب الفنون المجردة . . الواقعية الجديدة مع أحدث صيحات الفن البصرى والفن الحركى واللافن .

فى عصر كهذا يندفع طموح الإنسان وتأججه وقلقه إلى أن يقطع أبعاداً موغلة فى القدم . . ذاهبة فى ظلام الكهوف ، وهو يحلق ببصره فى فضاء رهيب مثير بمذهلاته وكشوفه العلمية . . فى مثل عصرنا كم تبدو الحاجة إلى الناقد الفنى ليقوم آثار الفن فى وقت يختلط فيه الزائف بالأصيل، ويضل الرؤيا فى غياهب التخبط . .

لقد ألقى العصر على النقد تبعات ، وأحاطه بمشكلات جعلت إعداد الناقد الفنى أمراً ليس باليسير ، لما يتطلبه الإعداد من امتلاك الناقد لضروب من الثقافات ، ومن معاناة فى سبيل التهيؤ لمهمته واستكمال أدواتها . ومن هنا يبدو أن مهمة الناقد لا تقل خطراً عن مهمة الفنان . .

على أن للنقد الفنى بعامة قبل ذلك كله مشكلة أخرى . . فالناقد أداته الكلمة يفسر بها عملا قوامه الشكل ، وقد يستعصى تفسيره على الكلمات . . وإذا كان الفن — كما قال فرومانتان — هو نقل غير المرئى إلى المرئى فإن النقد الفنى هو تحويل هذه الرؤية التشكيلية عن طريق الكلمة إلى رؤية مكتوبة تفسر وتضىء العمل الفنى . .

وبعد هذا تبرز مشكلة تتصل بهذا العصر . . هى مشكلة صعوبة المفاضلة

بين عمل فنى وعمل آخر حيث تتباعد المدارس وتختلف التقاليد .

ثم مشكلة القدرة على الإحساس بالقيم الفنية وسط عصر تتدافع اتجاهاته وتقذف كل يوم بالجديد .

لقد أخطأ النقاد ، وأخطأ الفنانون ، تقدير القيم الفنية فى الأعمال المبدعة.. ويرجع هذا الخطأ إلى قرون مضت ، فكيف يكون الحال فى العصر الحديث ، عصر الرؤى الجامحة والأساليب الغريبة ؟ . .

ألم يرفض بروسبر ميرميه فن كوربيه الواقعى ؟

أو لم يعلن فلا سيكيز رفضه بعض أعمال رافاييل ؟

وقد أنكر الجريكو على ميكل أنجلو صفة المصور ، وأهدر ويسلر أعمال سيزان .

وليس رفض التأثريين فى مطلع حياتهم ، وصراع رودان مع تقاليد عصره ، وعذابات فان جوخ ، ومرارة النكران التى قصفت حياة موديليانى إلا أمثلة لرفض الجديد والتردد فى قبوله ، وتعذر وضع مقاييس للحكم على إبداع كثيراً ما يستعصى على القياس .

ومع ذلك سعى النقد على أن يقيم مناهجه ، وأن يضع أصولا يفسر على أساسها العمل الفنى ، وتعددت نظرات التناول ، من نظرة فلسفية تحاول تأصيل العمل الفنى على أساس من فلسفة الجمال . . ولكن مدلول الجمال نفسه وخصائصه كان مثار جدل وخلاف ، أهو التعبير عن التناسق ؟ أم هو التعبير عن الصدق ؟ أم هو قوامه الحرية أو الإخلاق ؟ . .

ومن هنا رأى البعض أن التقويم المبنى على مجرد النظر والتحديد الفلسفى إنما هو خسارة للفنان والمشاهد ، وهو يقيد رؤية العمل الفنى وهزته الشعورية بقيود

نظرية يتمرد عليها الإبداع الفنى . .

على أنه مهما يكن من أمر النظريات فإن الأثر الفنى نفسه هو محور النقد، واندماج الناقد فى الأثر ، وتحليله إياه ، واكتشاف سر جماله ، هو المطلب الأساسى أيًّا كان منهج الناقد وأسلوبه . . وإلى جانب الأثر الفنى هناك الفنان منتج الأثر ، والظروف المحيطة به ، تلقى أضواء على تقويم الأثر وتحديد مكانه من عالم الإبداع ، وهناك أيضاً التناول التاريخى للعمل الفنى . . الحكم على الأثر بوصفه نتاجاً لفترة معينة . . فكل عمل فنى ليس إلا نتاجاً لنقطة معينة فى الزمان والمكان . . ومن ثم لا نستطيع أن نستبعد العصر والبيئة فى حكمنا . .

من خلال ثقافة الناقد ، وممارسته الارتباط بالعمل الفنى ، وتفهمه لثقافة عصره والحضارات السابقة ، يتشكل منهجه فى إدراك أعماق العمل الفنى وامتلاكه امتلاكاً شعريًّا وفكريًّا . . ومتى تحقق له هذا الامتلاك استطاع أن ينقل إلى المشاهد رؤياه . .

إذا كان المجال لا يتسع لا ستعراض أساليب النقد المختلفة فهو على الأقل يتيح لنا وقفة عند بعض أعلام النقد نتبين من خلال مناهجهم كيف تكون معايشة الأثر الفنى واكتشاف أسراره واتصال الوجدان به ، هؤلاء الأعلام هم هيربرت ريد — أندرى مالرو — رينيه ويج — كينيث كلارك . .

أما هيربرت ريد فنظرته الجمالية مستمدة من إدراكه للكون ونظرته له ، وإيمانه بالنمو العضوى للحياة وقوانينها الداخلية يدفعه إلى البحث عن معادل لها فى الفن ، فهو حين يتأمل العمل الفنى يبحث عن قوانين بنائه الداخلية وأسباب حياته . .

وهو يرى أن الفن يمكنه اجتياز مسافة معينة بمساعدة عناصر قياسية تتمثل فى



القبلة — المحبوب الخالد — «أوجست رودان» ١٨٨٩ August Rodin

الإيقاع والتوازن والتناسب ، ولكن هذه العناصر وحدها لا تكفى ، وإنما يبقى العمل الفنى فى انتظار لحظة تقفز فيها الروح الخلاقة إلى داخل المجهول . . والعمل الفنى عند ريد إما أن يكون المدخل إليه هو الإحساس بدون فهم عقلى ، وإما أن يتطلب فهماً إلى جانب الحس . . فهماً يتطلب تعليلا كاملا لظروف نشأة العمل الفنى : ويجمع فى كتاباته بين النظرتين : نظرة النقد الجمالى ، ونظرة النقد التحليلى . . هو لا يكتفى بالشكل والإيقاع والاتساق والتكوين ونسيج العمل الفنى كعناصر لتقويمه ، وإنما يضيف إليها دوافع إبداع العمل الفنى وأهميته فى محيط مجتمعه وعصره ، وهو يستعين أحياناً بالتحليل النفسى بقدر ، ويستخدم مصطلحات علم النفس فى لغته النقدية . . .

على أن للوقوف عند التحليل النفسى وحده خطره على الحكم على العمل الفنى ، وإلا وقف الناقد الفنى كما وقف العالم النفسانى يونج أمام أعمال بيكاسو ، ففسرها على أساس مرض انفصام الشخصية ، ففسر مرحلته الزرقاء على أنها رمز إلى النزول إلى الجحيم ، وفسر كل أعماله على أساس تناقض فى الأحاسيس ، فانتهى الأمر إلى تشخيص نفسية بيكاسو .

غير أن ريد يركز أيضاً على أهمية دور الفنون فى التعليم ، وهو يرى أن تاريخ الفن يجب أن يكون موضوعاً متميزاً يحتل فى التعليم أهمية خاصة ، وإنه من الضرورى ربط الفنون ربطاً عضوياً عن طريق نظام تعليمى يتسم بالحيوية . .

وبينما تنبعث نظريات ريد النقدية من إيمانه بالحياة وقوانين النماء فيها ، فإن ناقداً ، أو حكيماً من حكماء الفن فى هذا العصر — أندرى مالرو — ينظر إلى الفن من خلال فكرة الموت . . فكل فن عنده هو ثورة ضد قدر الإنسان ، والفن — كما قال — غريم القدر . . وروائع الفن هى انتصار الفنان الفرد على كل ما يستعبده . .

عن هذا المعنى يبحث ما لرو فى حواره الدائم مع فنون الحضارات المختلفة ، وعليه قام كتابه « المتحف الخيالى » ، ثم كتاب « تشكل الأرباب » . .

وما لرو يرى أن الهدف الأول للفن ليس الجمال أو الإيقاع ، بل إن هدف الفنان الصادق هو رسم العالم غير المرئى . . ومن أجل هذا يبحث عن شىء آخر خلف المظهر ، هو عالم ما وراء المظهر ، يقيس به الفن ويقومه ويظل فى إصرار يحاور الأثر الفنى : قديماً كان هذا الأثر أو حديثاً . . وهو فى حواره المتأجج يلمس تفصيلات العمل ووقائعه وجزئياته حتى يفضى إليه بأسراره . .

ونترك مالرو إلى رينيه ويج . . مهمة الفن الرئيسية عنده هى خلق وسيط بين الكون والإنسان . . لقاء بين الواقع المادى الملموس والواقع الروحى المحسوس . وهو يؤمن بأن الإنسان يقوم خلال الفن بحوار مع العالم المرئى ، وأنه يمكن بتحليل هذا الحوار التوصل إلى فلسفة للفن . .

نظرة ويج إلى العمل الفنى نظرة تكاملية تطوف الزمان والمكان . وتحدد الدوافع النفسية التى أدت بالفنان إلى أن يبدع فنه . . وتستقصى حالته الوجدانية ، كما أنها تجمع الفنان والأثر الفنى فى إطار العصر الذى ظهر فيه ، وتربط بين سمات العصر وسمات العمل إلى أن تستكشف الجوهر الإنسانى فى العمل الفنى بأسلوب أداته لغة الفن التشكيلى ومقاييسه ، وقد أضفى عليها فكر الناقد ووجدانه المتقد جواً من القيم الروحية العالية واستخلص من اللون والنور والشكل والنسيج دلالات رمزية . .

مالرو ورينيه ويج وريد : هم نماذج لقمم عليا فى تقويم العمل الفنى وربطه بالتيار الحضارى ، غير أنهم قمم نادرة يمثلون الحكمة الكبرى فى النقد ، وتحمل كتاباتهم وجهة نظر متكاملة للفن والحياة . . ولكن النقد الحديث مشغول بملاحقة

تيارات الإبداع المتلاحقة الغامضة . . وفى عالمنا يقف الناقد التطبيقى كل يوم محدداً القيم التشكيلية لكل عمل فنى جديد ، محاولا أن يربط المشاهد به . . أداته فى ذلك رصيد ثقافى عميق ، ووعى بالتراث العالمى ، وتفهم لأزمة العصر ، ووجدان الفنان المعاصر . . وهو يستدعى رصيد خبراته وفطنته وحسه فى الإشارة إلى العمل الفنى الفذ خلال زحام الأعمال . .

ولقد أخذ نقاد العصر يستعينون بأدوات التوصيل الجماهيرى لإشاعة تقدير الفنون وتذوقها . . ويمثل كينيث كلارك نموذج الناقد الكبير فى العصر الحديث الذى يتذرع بوسائله بدون أن يهبط بقيمة النقد ومستواه .. هو الآن مؤرخ الفنون وناقدها الذى بلغ ذروة الشهرة فى بلده إنجلترا ، وامتد نفوذه الأدبى إلى العالم . . كانت دراساته عن ليوناردو ورمبراندت من عمد الدراسات التى صدرت عن هاتين العبقريتين ؛ وينتسب كينيث كلارك إلى جيل الموسوعيين العظام أمثال رينيه ويج فى فرنسا—هؤلاء الذين يرون أن الفن ليس شاغل المتخصصين وحدهم ، وإنما ينبغى أن يكون من اهتمامات الفرد العادى . .

وهو من أجل ذلك يمثل نموذج الناقد المعاصر الذى أراد أن يمد تذوق الفنون إلى أوسع محيط فى المجتمع متذرعاً فى ذلك بأدوات العصر الحديث ومعطياته . . فهو لم يقف عند المقال والكتاب ، وإنما سعى إلى الشاشة الصغيرة يخاطب عن طريقها الجموع من خلال سلسلة دراساته الفنية التى قدمها تحت عنوان «الحضارة» ، وبذلك حقق الوصل الرائع بين الفن والحياة .

وحلقات كلارك عن الحضارة هى محاولة لتقديمها كإرادة خلق وإبداع ونماء للقدرات الإنسانية ، ولكن ذلك لا يعنى أن كلارك ينظر إلى تاريخ الحضارة وتاريخ الفن كنظام واحد متسق ، فهو يدرك أن الأعمال الكبرى فى الفنون يمكن

أن تكون من نتاج جماعات متأخرة أو بدائية .

ما أقربه فى فكره إلى مواطنه وأستاذه رسكن الذى كان يرى أن الأمم الكبرى تسجل حياتها فى مخطوطات ثلاثة : الأعمال ، والفنون ، والكلمات . . ولا يمكن فهم أحدها بمعزل عن الآخر . .

ويرى كلارك أن مهمة مؤرخ الفن هى تحقيق مزيد من الفهم ، ومن ثم مزيد من الحب للفنون . . وكذلك تفسير العمل الفنى كتجربة إنسانية أساسية . .

ويتابع كلارك تاريخ الفن عبر العصر بدون أن يطغى التاريخ فى تفسيره على الفن ، فهو يرى أن الأعمال الفنية نفسها هى الوثائق الكبرى . . وإذا كان تفسيرها تتنازعه معايير شخصية ، فإن القيمة الجمالية للعمل الفنى هى العنصر الثابت الذى يتيح للمشاهد عن طريق المقابلات والدراسات ، وعن طريق إرشاده إلى عناصر الكمال أن يقيم مقياساً للحكم مبنيًّا على الحب والفهم والمعرفة للأثر الفنى وتاريخه وموقعه وظروف إبداعه ، ليهدى المشاهد إلى ضوء يرشد الرؤية ويقودها . .

وإذا كان كلارك لا يشغل كثيراً بالنظريات التى تنكر على العمل الفنى قيمته المتفردة ، فإنه يرى أن الفن كتجربة إنسانية ينبغى أن يستعان فى إدراكه وسبر أغواره ببحوث أخرى بيولوجية وأنثروبولوجية وتيولوجية للوقوف على التفاصيل ، فالتعميم لا يعطى ضوءاً كافياً ، والحقيقة تكمن فى التفاصيل . وهو ليس ميتافيزيقيًّا كما يقول ، ولكنه فى حاجة إلى أن يسبغ النظام على الشىء المرئى ، وأن يستخلص منه عناصره الأساسية .

وقد أفسحت له إمكانيات الشاشة الصغيرة مجالا كبيراً . . أعطته إمكانيات ضخمة بقدر ما أعطاها عن طريق التوفيق بين هذه الإمكانيات متمثلة فى الكلمة والموسيقى والحركة والألوان . . وبذلك أتاح للتجربة الإنسانية أن تنفتح فى ثراء

على آفاق لا يبلغها الكتاب . .

وبهذا أقام الدليل على أن الفن ليس ساحة مغلقة ، ولكنه تراث يمكن أن يمتلكه الناس . . وبامتلاكه يستطيع كل أن يجد فيه عزاءه ومرشده . . وأن يلقى آفاقاً منفتحة على القدرات الإنسانية . .

على أننا — وقد ألقينا أضواء على مهمة النقد ودوره فى العصر الحديث وأزمته ، ووقفنا على بعض مناهج تقويم العمل الفنى — نتجه إلى مصر فى لمحة عن مشكلات النقد بها . .

لقد كان النقد التشكيلى ثمرة من ثمار الحياة الفكرية فى مصر الحديثة ، بدأ على يد بعض كبار الأدباء والكتاب فى ممارسة محدودة إلى جانب مشاغلهم الأدبية . .

ثم أخذت بعض الكتابات النقدية تظهر على استقلال عن أعمال الأدباء . .

ولكن النقد فى مصر ظل قائماً على جهود فردية اتسم أغلبها بالأسلوب الانطباعى . .

وحداثة عهد النقد بمصر ، بل حداثة عهد الحياة الفنية نفسها ، والصعوبات التى اكتنفتها ، فضلا عن صعوبة إعداد الناقد الفنى ، جعل النقد فى مصر يفتقد حتى الآن الأعمال الكبرى التى تحمل وجهات نظر محددة فى تقويم آثار الفنون ، كما أنه جعل التعليق الفنى يختلط أحياناً بالنقد الصحيح ، وكلاهما له دوره ، ولكن الخلط بينهما يهون من شأن مطالب النقد وصفات الناقد الفنى . .

النقد يتطلب ثقافة عميقة واتصالا فكريًّا ووجدانيًّا بالحضارات . . وهو يقتضى إلماماً بفلسفة كل عصر وعقائده ، كما أنه يتطلب تفتحاً فى الحواس وتوقداً فى الفكر لالتقاط نبض العمل الفنى ، وهو يقتضى بالضرورة ثقافة فنية شاملة

وثقافة أدبية معادلة لها ، والناقد يترجم الإحساس بالعمل التشكيلي إلى لغة مكتوبة ، وبأداة هي الكلمة ، ومن ثم فهو يتطلب حساً أدبياً وموهبة حتى يستطيع بالكلمة أن يصوغ ما يستعصى على الكلمات . . إعداد الناقد الفنى ليس بالأمر اليسير ، فهو مزاج من إعداد المؤرخ والأديب والفنان ، مع معايشة للعلوم ، وتفتح على الكون فى مظاهره وأعماقه .

وفى مصر بحكم وضعها كملتقى الشرق والغرب ، وبحكم نشأة الفن الحديث بها ، ومع تعدد صور الحياة بها ، يطالب الناقد بأن يكون على رباط وثيق بفنون الشرق وحضاراتها المختلفة ، وبفنون الغرب حتى أحدث تطوراتها ، وأن يكون متصلا بالفكر الفنى فى هذه البلاد متتبعاً أيضاً تياراته المختلفة فى الغرب ، فنحن أمام نهضة فنية متدفقة تتطلب تحديد القيم ، وعلى النقد أن يلاحقها وأن يضع لها المعالم . .

على أنه إلى جانب هذا الرصيد الثقافى الذى يعتبر عدة الناقد ، وإلى جانب مشقة التكوين ينبغى أن تتوافر للناقد هبة التوازن بين العقل والحس والنفس حتى يتاح له الكشف عن القيم المختلفة فى العمل الفنى بدون شطط فى الحكم أو اندفاع . . النقد تقويم وبناء ، وليس هدماً وتقويضاً . .

كما أن الناقد الفنى ينبغى أن يتحرى صدق الكلمة ، وأن يتأمل ويراجع نفسه قبل أن يصدر حكمه فى قضايا الإبداع الفنى ، وأن يكون رائده شجاعة الرأى . .

الناقد يلقى ضوءاً ولا يمسك بصولجان .. ليس عليه أن يقيد المتذوق بموازين حساب محددة تحول دون استمتاعه الحقيقى بالعمل الفنى . . لا بد له أن يترك للملتقى خياله . . يرسل إليه الضياء ويفتح له الأفق . . ويدعه يقرأ العمل الفنى بنفسه ، ويضيف إلى ضوء الناقد ضياء من عنده ، لا أن يقرأ للمتذوق العمل نيابة

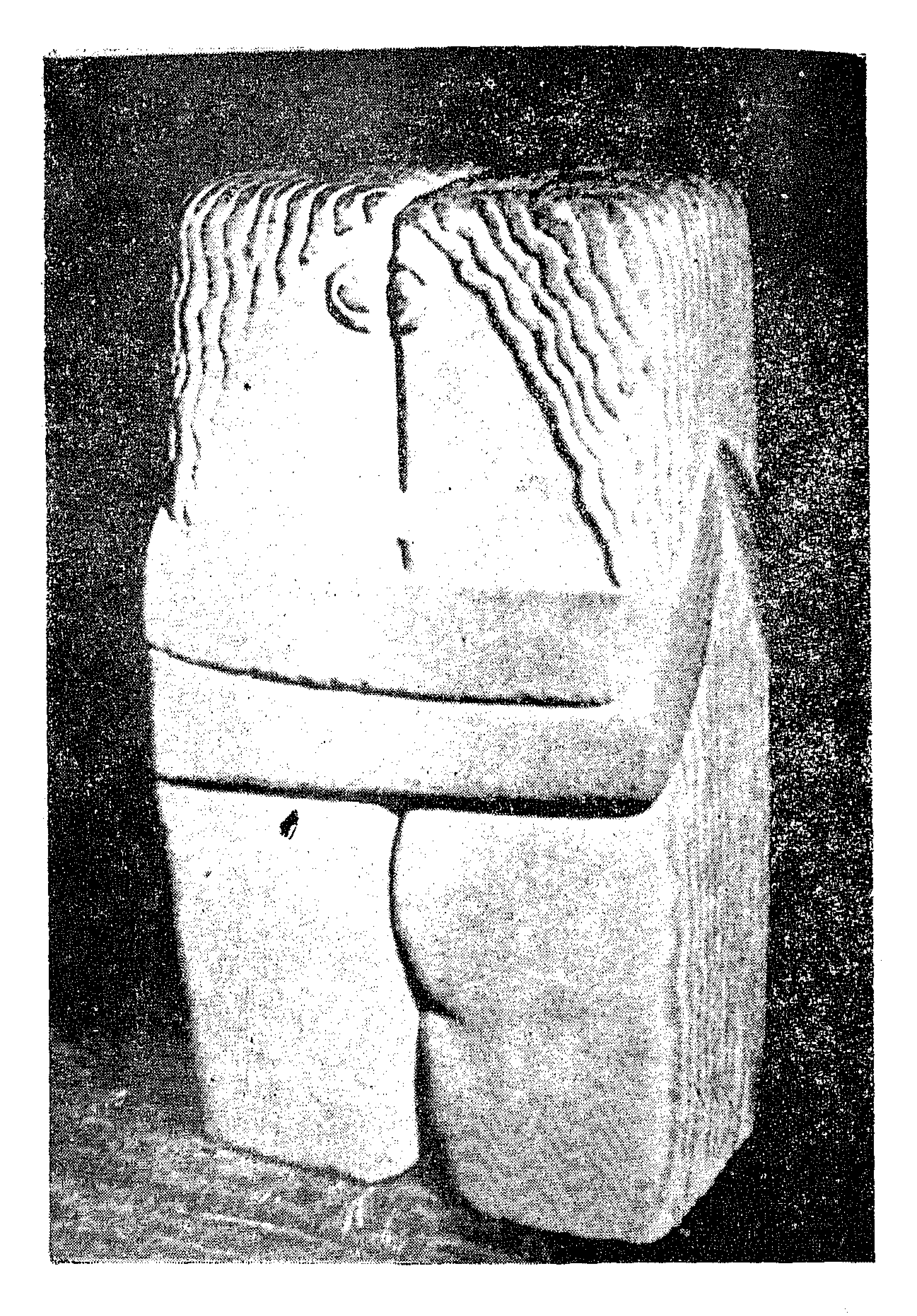
عنه ويلقى إليه بحكم صارم . .

وينبغى أن يكون الناقد على قدر كبير من التضحية والتجرد ، فإعداد الناقد الفنى أعقد من إعداد الأديب ، ونصيبه من الشهرة محدود إلى جانب رجل الأدب كما أن نصيبه المادى يتطلب التضحية حتى يستطيع أن يتوفر على عناء هذه التجربة ويقنع بدوره بدون أن يخرج عنه إلى مجالات أخرى يستهويه فيها بريق الشهرة أو المال . . فيفقد إيقاعه الداخلى وشرف كلمته حين تسخره السلطة للدعاية لنوع معين من الإنتاج الفنى ، أو تستخدمه أسواق الفنون للترويج لاتجاه بذاته أو فنان بعينه ، وتلك بعض أوجه أزمة النقد فى الخارج . .!

النهضة الفنية فى مصر تتطلب نقداً يصاحبها ، بل نقداً رائداً لها يضع علامات على طريقنا بين القديم والحديث ، بين الشرق والغرب ، بين التقليد والابتكار ، بل هى فى حاجة إلى الناقد الذى تلتقى عنده قدرة مخاطبة الأحجار القديمة مع اتصاله بعصر نهضتنا ، فى حاجة إلى نقد يستطيع أن يحدد ما قدمه كل فن فى مضمار الحضارة ، وما أبدعته كل لحظة من لحظات التاريخ من روائع لغة الشكل ، كما يشير فى شجاعة إلى الأصيل وإلى المفتعل ، إلى الغث وإلى الثمين فى العمل الفنى . .

لا نهضة فنية بلا نهضة فى النقد تواكبها ، والفنان الكبير فى حاجة إلى الناقد الكبير . . كما أن عيون المشاهدين — وهى نوافذ للروح — فى حاجة إلى من يفتح لها الآفاق ويطلعها على الجوهر الإنسانى فى آثار الفنون . .

ومن هنا أصبح النقد مطلباً وقضية ، وليس بعسير إذا ما هيأت الدولة الظروف لنماء النقد وازدهاره من أن يصدر عن مصر وجهة نظر أصيلة فى النقد .



القبلة « برانكوزى » ١٩٠٨ Brancusi

بعض قضايا النقد فى الفنون التشكيلية

يثير الإبداع الفنى المعاصر فى مصر ، وعلى الأخص بعد الخمسينيات ، كثيراً من القضايا يطرحها على النقد ، ويتطلب استظهار موقفه منها .

وإذا كان الناقد الفنى يكشف للمشاهد عن قيم العمل الفنى فإنه قبل ذلك يضىء للفنان الطريق . . وهو فى اضطلاعه برسالته يستطيع أن يكون موجهاً صائباً للعمل الفنى ، كما يستطيع أن يدفع به إلى الحيرة والضلال .

لذلك كان من مسئوليات النقد أن يدلى بوجهة نظره فى القضايا التى تبرز من خلال اتجاهات الحركة الفنية .

وما أجدرنا فى هذه الحقبة أن نستجلى – من خلال النشاط الفنى – وجه بعض هذه القضايا ، وأن نلقى عليها الأضواء .

ثلاث قضايا رئيسية نناقش فى إطارها العام مسئولية النقد إزاءها ، وما ينبغى أن نتزود به لمناقشتها ، بوضوح فى الرؤية ، وصواب فى الحكم ، وبعد عن الافتعال . هذه القضايا هى :

قضية الفن بين التراث والمعاصرة .

قضية الفن بين التشخيص والتجريد .

قضية الفن ومطالب المجتمع .

أما قضية التراث والمعاصرة فلها فى مصر مشاكل وأبعاد .

فمشكلة إحياء التراث الفنى لماضى مصر . وامتداد هذا التراث فى التجربة المعاصرة ، مشكلة تشد الفنان المصرى المعاصر فى أكثر من اتجاه ، وعلى الناقد أن يدلى برأيه عن النهج الصحيح لتحقيق هذه الشخصية المميزة لمصر فى فنونها .

وليس على الفنّ من خطر أكثر من النظرة المحدودة الضيقة المجال ، كما أن الفن الأصيل لا يمكن أن يكون نتيجة لمداولة أو قرار أو استفتاء . . إنه ليس « تركيبة معملية » يخرج من تفاعلها فن قومى ، وإلا كان افتعالا .

من أجل هذا فإن مطلباً ملحًّا يتصدر مشكلة الإبداع الفنى ، ويتعلق بوجوب تعمق روائع الفنون التى ازدهرت فى مصر وفلسفاتها ، واستظهار خصائصها المميزة ، والكشف عما سنته هذه الفنون من قوانين هى من وحى هذه الطبيعة ، وهى عنصر ثابت خالد أبدى ، يحقق لها فى كثير من مقوماتها عنصر المعاصرة الذى يجعلها مصدراً لإثراء التجربة الحديثة ، كما أن تعمق مقومات الوجدان المصرى والروح المصرية ، وما حققت فى الفن عبر العصر من قيم ، مطلب أساسى . . فكثير من الأعمال الفنية تأخذ من التراث أشكاله الخارجية ، وتقحم بعض عناصره على سطح العمل الفنى بدون التوغل فى أعماق التراث وتفهمه ، ومن ثم يقف حد الاتصال بالتراث أحياناً عند القوالب والأشكال الخارجية بدون النبض العميق الذى يكمن فى هذا التراث .

كذلك كان الوعى الكامل بالتيارات العالمية المعاصرة ، وإدراك بواعثها وأهدافها ، وتقويم أثرها ، مطلباً هامًّا فى هذه المرحلة . . فلدفعة التجديد إغراء . . والعالم المعاصر أوغل فى الإغراب من أجل الجديد . . وليس كل الوافد عن طريق البحر جديراً بتسليمنا ، بل يجب أن يكون لدى الناقد شجاعة الكلمة إزاء كثير مما تدفع به

التيارات لنا ، ليميز بين اللآلئ والأصداف ، فإن خطراً ما يتهدد تجارب كثير من جيل الشباب الذى يندفع قبل أن تكتمل له أدوات التجربة وراء تقليد كل غريب جديد . . وبدون أن يرتكز الفنان على أصالة نراه يتحول فجأة وبلا مقدمات نحو هذه النماذج الجديدة . . وهذا هو عنصر من عناصر الخطر على تكوين الفنان المصرى الحديث . .

وليس حتماً أن تستوعب تجربتنا المعاصرة كل الجديد ، وإنما المطلب هو أن تتسم هذه التجربة بالأصالة والصدق ، وباستجماع عناصر المعاصرة فى فن ينبع من وجداننا وبيئتنا . . وفنون الحضارات القديمة — كفنون الهند واليابان والصين — ما زالت تقدم فى مجال التعبير المعاصر أمثلة تجمع بين المحلية والعالمية ، وفيها تلك الصفة الخاصة التى تسم الأثر الفنى بالصدق والإصالة .

تلك مهمة أخرى لناقد الفن فى مجتمعنا المعاصر ، ورسالة تتطلب شجاعة الرأى ونفاذ البصيرة وصدق الكلمة .

وقضية الفن بين التشخيص والتجريد من قضايا عصرنا ومجتمعنا . . يهجر البعض الفن المشخص من أجل الجدة التى تبدو لهم فى الفن المجرد .

وليس التجريد على الفن بجديد ، فكل فن إعادة صياغة ، وكل فن ينطوى على قدر من التجريد ، والفنون الإسلامية قدمت أروع تجريد نابع من وجدان الفنان الإسلامى .

ما لم يجد الفنان فى لغة التجريد البحتة شيئاً يقوله بصدق وعمق أكثر مما يقوله الفن المشخص فلا عليه أن يخوض تجربة غريبة على نفسه لمجرد مظهر الحداثة والجدة .

والفن الحديث قدم لنا — وما زال يقدم — روائع من الفن المشخص فى رؤى

أصيلة جديدة ، كما قدم لنا فنوناً مجردة ، فى بعضها الأصالة والابتكار ، وفيها أيضاً التجريد السطحى الرخيص .

بل إن الفن المشخص والفن التجريدى يعيشان معاً فى إنتاج فنان واحد حسبما تهديه بصيرته التشكيلية فى التعبير .

قضية أخرى تتطلب وقفة متأنية هى قضية الفن فى المجتمع الاشتراكى ، وما يثار أحياناً حول الفن الملتزم : مواصفاته ومدلوله .

فى كثير من المجتمعات الاشتراكية فسر الالتزام فى الفن بأنه وضع مواصفات معينة لمضمون العمل الفنى وتقنين خاص لأشكاله ، وتحت وطأة التقنين والمواصفات خبت شرارة الإبداع من كثير من الأعمال الفنية فاختلط العمل الفنى بلافتات الدعاية والتوجيه .

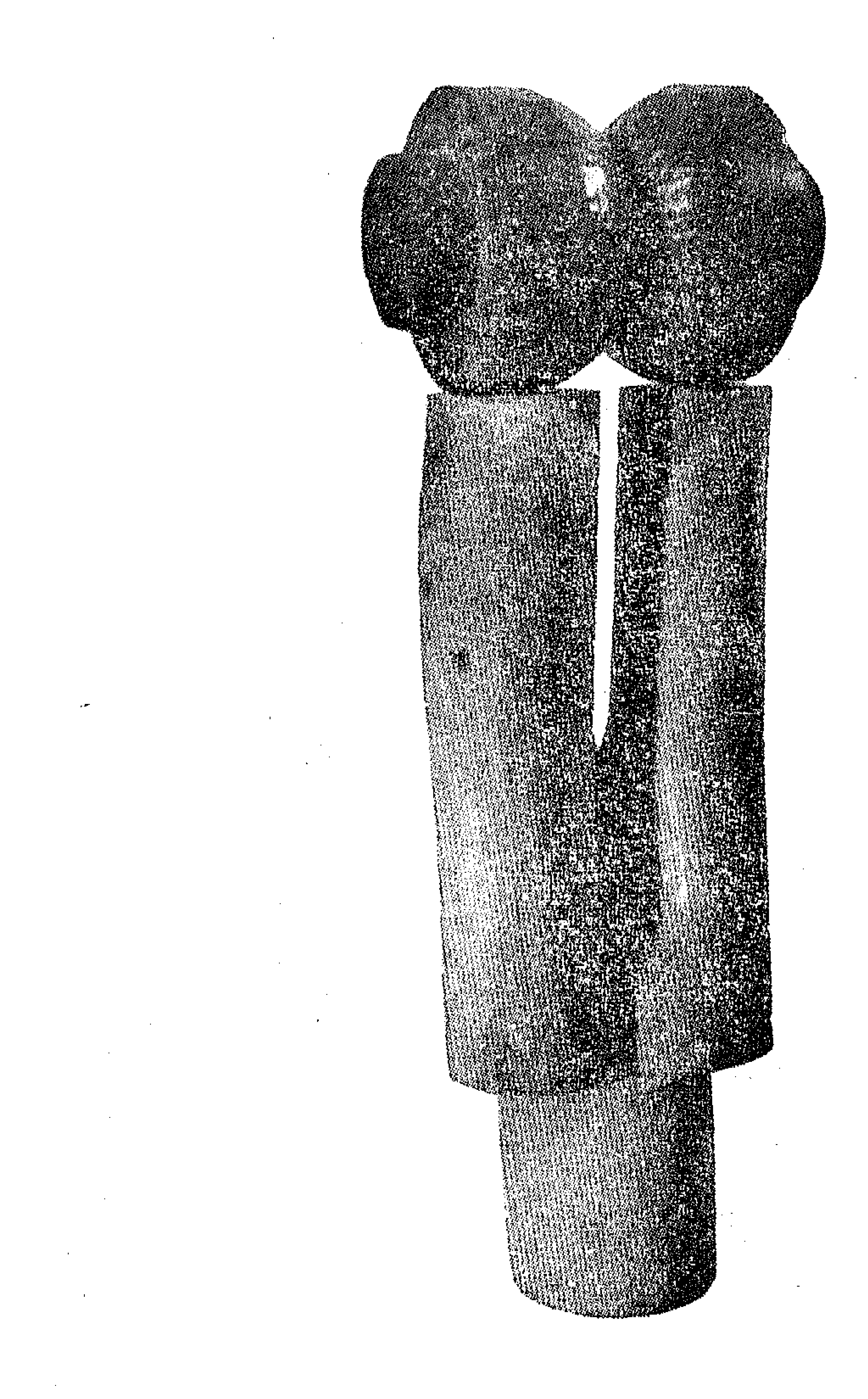
والاشتراكية فى جوهرها الإنسانى تقيم وزناً للفردية وجمال الحياة ، وتفتح آفاقاً لا نهاية لها من منافذ التعبير عن النفس . .

وكل نشاط خلاق يتطلب لازدهاره احترام كرامة الإنسان واحترام حرية التعبير . . والفن بطبيعته نشاط يستعصى على المواصفات والتقنين وقيمته فى حريته وصدقه ، ولكن وظيفة الفن الكبرى هى تعميق الحياة وصدق التعبير عنها . . ومن أجل ذلك كان المطلب الأساسى من الفنان المصرى المعاصر فى مجتمعه الجديد هو مطلب الصدق لهذا المجتمع ومعايشة حياته والاندماج فى تياراتها ، وحين يتوافر للفنان الصدق لموضوعه يتحقق تعمقه للمعانى الكامنة وراء الأحداث واستنباط الرموز الوجدانية التى تربطنا بها .

تلك أيضاً قضية من قضايا النقد فى مصر المعاصرة تتطلب شجاعة الرأى حتى يبقى الفن بمنأى عن كل دعوة إلى الإلزام .

وفرق بين الالتزام والإلزام .. الالتزام ينبع من وجدان الفنان وصدقه لمجتمعه، أما الإلزام فتقنين تفرضه السلطة على إبداع يستعصى على التقنين .

وتقويم الناقد لنماذج الأعمال المعاصرة ،ودراساته المقارنة لتطور الفن فى الدول الاشتراكية يستطيعان أن يلقيا ضوءاً هادياً لتجربة الفنان التشكيلى فى مجتمعنا المعاصر.



القبلة – نحت بريطانى معاصر – ١٩٦٢ « ويتكن » Witkin

الفن فى العالم المعاصر
وموقف مصر من الاتجاهات الجديدة

حتى نهاية القرن الماضى ، ومطلع هذا القرن ، كان من اليسير أن نضع أيدينا على خط واضح فى تطور الفن ، نتابعه من جيل إلى جيل ، ونرى فى ختام كل مذهب تمهيداً منطقيًّا لميلاد مذهب جديد.

كان « للفنون الجميلة » مفهومها وأصولها الجمالية وأواصرها المعقودة مع الطبيعة ، ثم حلت « الفنون التشكيلية » بمدلولها الاصطلاحى الجديد محل « الفن الجميل » ، فخرجت الرؤيا عن محيطها التقليدى ، ولم يعد للعمل الفنى محتواه والمقاييس المتعارفة للحكم الجمالى عليه ، وانحسرت الإنسانيات التى كانت محور العمل ، لتحل محلها الصياغة التى أصبحت شاغل الفنان فى بحثه الدائب عن رؤى جديدة .

كان النصف الثانى من القرن التاسع عشر هو عصر الثورة على الكلاسيكية والرومانتيكية معاً . وكانت التأثيرية هى الطلقة الأولى فى معركة الفن الحديث ، تمثل فيها تحرير نظرة الفنان من قيودها الأكاديمية ، لتصور أحاسيس الرؤية فى عالم متغير المشاهد تحت تأثير النور والظلال ، فتحول الفن على أيدى التأثيريين من تصوير ما تراه العين عند جيوتو إلى تحليل ماتراه العين . وكان ذلك كله صدى للنظريات الحديثة فى العلوم وانعكاساً لاكتشافات علم البصريات من أن كل ما يقع على شبكة العين لوناً أو خطًّا أو شكلا هو فى حقيقة الأمر انعكاس ضوئى ، فأراد أصحاب هذه النزعة التأثيرية أو الانطباعية أن يصوروا النور وفعله فى الأشياء ، وأن يجعلوا سطح اللوحة لمسات صغيرة .

وتحولت النظرة التحليلية إلى رؤيا شخصية عن طريق مزاج لونى جديد لا علاقة له بقيم الألوان وتدرجها الطبيعى ، وإنما قوامه إحداث هزة تعبيرية عن طريق الألوان العارمة الصارخة فى قوتها وتضادها ، وبذا بدأ الحوشيون «Les Fauves» ثورة ضخمة فى عالم اللون ، فى حين كان شاغل التكعيبيين البحث عن الشكل فى جوهره المصفى من خلال أشياء الحياة اليومية البسيطة ، وتمثيله فى تشكيلات متوازنة ، وكان بيكاسو وبراك رائدين لهذا الاتجاه ، تلقاه عنهما جوان جرى وفرنان ليجيه ، فحولا التكعيبية التحليلية إلى تكعيبية بنائية :

يقول جرى : « من الأسطوانة أصنع الزجاجة . . لقد كان سيزان يتجه إلى المعمار ، أما أنا فأجعله نقطة ارتحالى » ؟

وظهرت الملصقات فى عالم التكعيبيين ، فدخلت إلى اللوحة إضافات من مواد وخامات كورق الصحف وبقايا الأقمشة ومخلفات علب السجاير ، وتضافرت هذه العناصر غير التصويرية مع الأداء التصورى فى خلق رؤى جديدة غير متوقعة . . وتولد عن هذه النزعة أيضاً ، وعن العودة إلى الفنون الفطرية والفن الزنجى بصفة خاصة اتجاهات تجريدية فى فنون هذه الفترة .

وفى هذه الحقبة أطلق المستقبليون منشورهم الثورى معلنين الحرب على كل الفنون والمذاهب التى تتخفى وراء نزعة حديثة مزيفة ، وهى ما زالت عالقة بأرض التقاليد والرؤى الأكاديمية ، هذا فى حين مهدت الداديزم باتجاهها العدمى الذى ينكر المجتمع والفن ، ويؤمن بأن كل شيء يكمن فى اللاشيء ، لظهور مذهب السيريالزم الذى جاء بعد الحرب الأولى ، وبعد هذه الاتجاهات المتعاقبة التى ظهرت فى الجو الذى عاصر هذه الحرب ، وكانت السيريالية حركة فنانين وشعراء أرادوا أن يعودوا بالفن إلى الذاتية ، وأن يحطموا المنطق التقليدى من أجل منطق العبث الضارب

فى غياهب الرؤى والأحلام .

هذه النزعات الكبرى التى ظهرت خلال خمسين عاماً من الفن المعاصر بين بلورة حركة التأثيريين فى سنة ١٨٧٤ وبين منشور أندرى بريتون السيريالى سنة ١٩٢٤ ، يتمثل فيها وفيما تفرع عنها من اتجاهات ومذاهب البذور التى انبعثت فى كل مكان ، واتخذت سمات ومظاهر مهما تعددت فإنه يمكن أن نتمثلها فى موقفين من العمل الفنى .

موقف جمالى يتمثل فى كلمات موريس دينيس : « إن اللوحة قبل أن تكون حصاناً فى معركة أو امرأة عارية أو حكاية ، إنما تتمثل أساساً فى سطح تغطيه الألوان بنسق تنظيمى معين » .

وموقف روحى يمكن أن يكون كاندنسكى تعبيراً عنه فى سعيه الدائب إلى «الروح الداخلية » الكامنة فى الأشياء .

وهكذا دارت اللوحة بين محورين . . اللوحة كشىء فى ذاته ، واللوحة كانعكاس للروح والذهن .

وقد تلقى هذه العجالة ضوءاً يطوف بالرؤى المعقدة المتشابكة التى تدافعت خلال هذه الفترة ، وتحاول أن تجد رباطاً لها ، فإن توالى ظهور الأفكار والأشخاص على مسرح الفن التشكيلى لم ينقطع ، ولم يجد فى كل ما أبدعه نصف قرن منذ التأثيرية مقنعاً ، وإنما توالت النزعات التشكيلية الجديدة ، وتعددت اتجاهات التجريديين ، وامتدت الحياة برواد الفن الحديث إلى أن قامت الحرب مرة ثانية . . عاش بول كلى بعالمه البستانى الساحر حتى سنة ١٩٤٠ ، وعاش موندريان بما أبدعه من عالم تجريدى مستمد من الطبيعة حتى سنة ١٩٤٤ ، وعاصر ماتيس الخمسينيات وقدم لها عالماً من الرؤى تتمثل فيه مسرة العين وبهجتها ، وما زال

بيكاسو حتى الآن ينتقل من تجربة إلى أخرى ويملأ عالمنا برؤاه المتعددة .

من أجل هذا شهد عالمنا المعاصر بعد الحرب الثانية تنوعاً غريباً فى أساليب التعبير الفنى ، كما شهد ثورة فى الفكر وتطوراً فى التنظيمات والأوضاع السياسية ، غير أن هذا العالم المتنوع كان بعضه امتداداً لهذه الخطوط المتعددة المتشابكة التى ألقت التأثيرية أول ضوء عليها منذ حوالى مائة عام ، وكان بعضها الآخر انفصاماً مع أساليب ما قبل الحرب وإيذانا بميلاد أشكال ورؤى جديدة .

من العسير أن نفصل بين كل هذه الاتجاهات بإشارات حاسمة ، فإن الحياة فى هذا العصر جعلت العلامات المميزة تتداخل أحياناً ، كما أنه لا يمكن القول بأن للعصر سمة محددة من الرؤيا ، فإلى جانب الرؤيا غير المشخصة التى يمثلها الفن المجرد نرى الفن التشخيصى مازال يلقى امتداداته فى صور جديدة على أيدى بعض المعاصرين ، وإلى جانب اللوحة «كتعبير» تقوم اللوحة «كفعل» ، ثم يتخذ التجريد مسميات وأشكالا متعددة ، فى حين تمضى الواقعية منقبة عن رؤى جديدة وصور متنوعة من التعبير .

من خلال بعض المواقع الجغرافية التى أصبحت نقط ارتكاز ثقافى لعالمنا المعاصر نحاول أن نستوضح معالم من هذه الرؤى التى اتسم بها العصر الذى نعيش فيه ، لنلمس مدى التعدد والتنوع فى إطار المكان ومدى اتصاله بمسار الزمن .

تبدأ بمدرسة باريس التى بعثت أكبر ثورات الفن وأعظم أساتذته منذ جعلها لويس الرابع عشر عاصمة للفنون عاش فيها جيل ظل قواماً على تنمية وتعميق التجارب التى بدأها قبل الحرب . . جيل على قمته بيكاسو ومارك شاجال وجورج براك وهنرى ماتيس وفرنان ليجيه ، كل منهم يمثل اتجاهاً خاصاً وشخصية متميزة برؤاها التشكيلية .

وإلى جانب هذا الجيل تظهر اتجاهات أخرى تتمثل فى التيار التجريدى بشقيه : التجريد الهندسى ، والتجريد التعبيرى .

نراه فى أعمال نقولا دى ستال (١٩١٤ – ١٩٥٥) ، وفى لوحات روبرت ولز الذى هجر وطنه ألمانيا وعاش فى باريس ، ومثل فنه انطلاقاً متحرراً نحو عالم ميكروسكوبى من الحشرات والحشائش والقواقع وإيحاء الواجهات الباريسية القديمة ، يستخلص من كل ذلك موسيقية تستعصى على النظام الذى فرضه بول كلى على لوحاته ، وتمثل نوعاً من شاعرية الرؤيا المتحررة فيما بعد الحرب. وفى أعماله التى تتحرر من الشكل الصافى للفضاء لتلمس اللاشكل المطلق للزمن ترديد لفلسفة هيدجر .

ثم نرى أسلوباً آخر من أساليب التناول عند جورج ماتيو ، أسلوباً يتسم بسرعة الحركة ، ويصور إحساسه التلقائى المباشر الذى يسكبه على اللوحة من أنابيب اللون فى بقع وخطوط هى فى ذاتها تبنى منطقها الداخلى الخاص وتربط المشاهد برؤاها .

على أن جان ديبيفيه يعد من أهم الفنانين الذين قدمتهم فرنسا بعد الحرب فى محاولة لخلق رؤى جديدة من العالم التشخيصى . ولقد بدأ ديبيفيه بأعمال على غرار فن سوزان فلادون وراؤول دوفى وفرنان ليجيه . . ولما وجد أن أعماله لا تضيف شيئاً إلى الفن المعاصر صمت ، ثم عاد بعد الحرب فاستأنف تعبيره فى ثورة على الجمال التقليدى الذى أقامه الإغريق ، وثورة على الأفكار التقليدية عن الزمان والمكان فى الفن ، إن ديبيفيه يمثل بأعماله صورة من مأساة العصر الداخلية وبشاعتها وصدى لقلقها الدائم ، وهو يجعل من فن الأطفال وفنون المجانين نقطة بدايته ، فالفن عنده قريب الجنون :

وهو يسره أن يرى « الحياة فى اضطراب وتردد بين أشكال محددة نتعرفها ، لأنها تنتمى لمحيط حياتنا التقليدى ، وبين أخرى لا نتعرفها وتفجؤنا رؤاها » .

من هذه الأفكار ولد فن ديبيفيه وعالمه الغريب . . فن يحمل صورة دنيا فى غياهب التكوين . . وعالم تبدو فيه المرأة والحيوان وكتلة اللحم وقطعة الحجر ، وكأنها جميعاً قد رجعت إلى بدء خليقتها تفجعنا برؤاها الدامية من خلال عجائن سميكة يمتزج فيها اللون بالرمل بالدماء .

وفى خط الرؤيا التشخيصية يمضى أيضاً الفنان الشاب برنار بوفيه مصور الإنسانية الحزينة من خلال وجوه مهرجى السيرك والنساء المحطمات . . وبينما يمثل جان ديبيفيه وجوداً رهيباً لا يستحق أن يحيا فإن برنار بوفيه يشعرنا بأن الحياة برغم قتامتها شىء ثمين ، وأن مأساته هى مأساة الإنسان كما تمثلها الفنانون منذ صور المسيح والقديسين ، ولكنها ترتسم عنده على مشاهد من الحياة المعاصرة ، فتخط فيها حداداً يجذبنا إليها ويعتصر قلوبنا بدون أن يفصل بيننا وبين الوجود .

وهكذا تتقاسم رؤى مدرسة باريس بعد الحرب النزعات التجريدية فى أسلوب من التعبير الغنائى والنزعات التشخيصية فى محاولة للبحث عن صيغ جديدة للتعبير عن الإنسان المعاصر .

على أن تحول الرؤيا التشكيلية بعد الحرب تمثل أيضاً بصورة ظاهرة فى أمريكا ، فنها خرجت محاولات جديدة كان جاكسون بولوك (١٩١٢ — ١٩٥٩) من أبرز ممثليها . . بدأ بولوك فنه يشده الإعجاب ببيكاسو وجوان ميرو متأثراً بالتعبيرية الألمانية وبالمدرسة السيريالية ، ووجد بداية رؤاه فى واقعية تعبيرية استمدها من تأثير المصورين المكسيك الجدد أمثال ريفيرا وأوروزكو وسكيروز الذين قدموا للفن

الحديث مدرسة مميزة ، وخلص بعد هذا بفن مميز فى طريقة أدائه ، وفيما يحدثه هذا الأداء من انعكاسات على الرائى . . إن فن بولوك يمثل معركة مع نفسه ومحيطه ومع الأساليب المتعارفة . . ومسطحاته الضخمة هى أرض هذه المعركة ، لا يعالجها بالأداء الرهيف أو الأداء المتزن بريشة المصور ، وإنما بالأداء الثائر المنطلق . . بخليط الألوان يسكبه على المسطحات التى يضعها على الأرض ويندمج فيها فى أثناء عمله كأنه فى معركة بين عقله ويده ، يتنقل بألوانه ويرسل ضرباته صاخبة كلاعب موسيقى الجاز فى أنحاء اللوحة حتى يخرج منها بعالم تحولت فيه الرؤى والأفكار إلى رموز وعلامات . . عالم له حياة قائمة بذاتها .

ولقد استطاع جاكسون بولوك أن يحطم الجليد الذى كان يحيط بالفن الأمريكى ، وربط فى لوحاته بين الرؤية والحركة ، وجعل من اللوحة فى كل جزء من أجزائها ، وفى كل خط من خطوطها المتشابكة ، ذروة للرؤيا ، فهو ينكر أن يكون للتصوير ذروة مرئية تشد العين كالموناليزا تسيطر على خلفية المنظر الطبيعى المحيط بها ، ومن أجل ذلك يخرج كل مربع من لوحاته محملا بنفس سماكة اللون وكثافته بحيث تكون سياحة العين فى أرجاء اللوحة رؤيا متكاملة متماسكة .

وإلى جانب هذه الرؤيا المتميزة لجاكسون بولوك يقف عالم مارك توبى الذى اجتاز التأثيرية إلى التجريدية التحليلية ، ثم عبرها إلى عالم الشرق الرحيب ، فتأثر بفنون اليابان والصين ، وأصبح أسلوبه المعروف « بالكتابة البيضاء » منذ سنة ١٩٤٤ أداة للتعبير بالرمز عن إحساسه بلانهائية العالم الفسيح ، بتصوير الجزء فى الكل فى لوحات هى تجريد صوفى للمحتوى الشعرى فى العمل الفنى .

وفى مواجهة الحركة التجريدية تقوم حركة أخرى تتمثل فى العودة إلى « الصورة » « نوع من الواقعية الجديدة » فى ذلك الاتجاه المعروف بالبوب أرت «Pop Art»

إن فنانى هذا الاتجاه يمضون على عكس حركة التجريد لا فى رجوع إلى التشخيص ولكن فى عودة إلى الموضوع : . إلى المادة التى تحكى قصة . . لقد كان معظم التصوير الكبير فى العالم وراء موضوع معين . . معجزة أو معركة أو مأساة ، ولكن السينما قد استحوذت فى عصرنا الحديث على هذه الموضوعات ، ومن أجل ذلك اتجه هؤلاء الفنانون الجدد إلى التقاط أدوات الحياة اليومية . . الأشياء العادية المحيطة بنا من علب الطعام المحفوظ ، إلى زجاجات الشراب ، إلى إعلانات السينما ، إلى الرايات ، إلى أسلاك أجهزة التسجيل ، يمزجون ذلك كله مزاجاً جديداً ويحولونه إلى « فن جميل » تراه الجماهير مجمعاً فى رؤيا جديدة غير صوره المألوفة المتفرقة .

يعبر أحد المتحمسين عن هذا الفن بقوله : « إنه ليس تقريراً لما يمكن أن يكون عليه العالم أو إلى ما سيصير إليه . . وإنما هو تقرير لماهية فن سيكشف بعد أن نغادر هذا العالم — كيف كنا نعيش — لأنه يجمع فى مسطح واحد وبأسلوب مركز كل العناصر المتفرقة التى تصنع حياتنا » .

وظهرت مدرسة أخرى تجعل من الأسلوب البصرى محورها فى طريقة تركيب اللون والتعبير به . وقد أصبحت هذه الحركة المعروفة باسم الـ « op Art » وجهاً آخر للتحول فى التعبير الفنى .

وهذه الحركة الجديدة لها آباء من أساتذة التأثيريين — سيزان وسيرا ومونيه — فى تحليلهم للون مع النور فى اللوحة . . ولكن أسلوب الخداع البصرى يعتمد على اللون كوسيلة لإثراء الحاسة البصرية وإنتاجها يتمثل فى مساحات لونية وموجات تحليلية من الضوء المرئى يستخلص منها الفنان أنغامه وينقلها لتخاطب العين مباشرة . . إنها مجرد ألوان صافية حللتها عين الفنان لتنقلها مباشرة إلى عين الرائى ، وتحدث فيها التأثير من خلال عالم من الأشكال تصنعه حركة الألوان وتغيراتها وفعل النور فيها :

وعلى نفس النهج بين المجرد والمشخص يمضى الفن البريطانى المعاصر : :

وإذا كان فن التصوير البريطانى منذ مطلع القرن من ثمار جهود فردية أكثر من أن يكون نتاج مجموعة مدارس ، فإننا نستطيع أن نحدد اتجاهات فنانى ما بعد الحرب فى اتجاه المصورين التجريديين الذين مضوا تحت تأثير التجريدية التعبيرية فى أمريكا . واتجاه ينحو إلى التشخيص . . إلى العودة إلى الصورة إما عن طريق الواقعية الجديدة أو عن طريق تناول جديد للرؤيا المشخصة من خلال المناظر الطبيعية والأشخاص ، وبمعالجة تتسم بتجسيم الحقيقة والتعبير عن أعماقها الحية عن طريق تكثيف اللون وإعادة صياغة الأشكال صياغة تخفى أسرار الطبيعة وراء أسرار التصوير :

على أن النحت كان فى بريطانيا مجالا لابتكارات بارزة فى عالم الرؤى التشكيلية . . فمن خلال أعمال جيل ولد فى خضم الحرب الأولى ، وتفتحت مواهبه على ضرام الحرب الثانية ، نرى الانطلاق من فن الصمت إلى فن الحركة ، ومن التعبير بالكتلة إلى التعبير بالأسلاك والخيوط وصفائح النحاس وأعمدة الحديد فى أشكال غريبة جوفاء هى صدى لصورة « الرجل الأجوف » فى مأساة أليوت يضطرب فى « أرض الخراب » ، ولم يعد الإنسان هو محور النحت كما كان حتى عصر رودان ، كما لم يعد الحيوان موضوعاً يشغل أذهان هؤلاء النحاتين ، وإنما هم يسبحون فى عوالم جديدة لا بتكار أشكال وصور ورموز لا حصر لها .

ما زال هنرى مور أباً لهذا الجيل ، ولكن أبناءه خرجوا عليه ، ومضوا فى اتجاهات مختلفة نلمحها فى أعمال أرميتاج وبتلر وآدمز وشادويك .

يقول شادويك إن مدارس الفن علمت الناس التفكير أكثر من الشعور ، أما هو فيريد أن يوقف الشعور فى أعماله فإن اللاشعور له لغته الرحبة الفسيحة .



« سوزان فان دام » سجينة المرآة Suzanne Van Damme

ويقول أرميتاج توضيحاً لرؤياه : « إن نحتى يحتوى أفكاراً وتجارب تختلف عن الوحى المباشر لملاحظة الصورة الإنسانية برغم أنه يظهر إلى الناس فى شكل إنسانى » .

على أن هذه الحركة الجديدة فى النحت تقابلها حركات أخرى فى العالم الحديث غيرت من رؤى هذا الفن وأحدثت فيه ثورة يشغل عنها النقاد أحياناً بالثورات المتعددة فى عالم التصوير .

ففى أمريكا نرى نماذج متعددة من الرؤى الجديدة يكفى أن نشير منها إلى عالم كالدر المملوء بالمسرة والبهجة ، فأعماله كما يقول سارتر : « عالم من المهرجان . . شىء تعرفه من حركاته التى لا توجد خارجه . . ملهاة صافية عن الحركة » . لقد ظهر كالدر فى عالم مشغول بالشكل كأداة للتعبير النحتى ، فشغل هو بالحركة ورأى فى الفن رؤى قلقة مزعجة ، فاتجه نحو رؤى صافية تلتمس فيها راحة العين والنفس .

وفى أعقاب كالدر ظهر جيل من النحاتين الشباب يكفى أن نشير منهم إلى أعمال هوبرت فيرير التى تنحو إلى التجريد التعبيرى وإلى استيحاء عالم الفضاء والكواكب والحركة .

وكذلك ننوه بأعمال دافيد هير وما فيها من خروج على الرؤيا العضوية والرؤيا الرمزية اللتين شغل بهما فن النحت إلى رؤيا من مبتكرات الفنان يشيد منها عالماً لا علاقة له بالأشكال العضوية فى صورتها الطبيعية وإن جمعت عناصرها معالم متفرقة من الأشكال المألوفة صاغتها يد الفنان فى تكوينات جديدة غريبة لها وقعها السيريالى .

وإلى جانب هذا ما زال يسكن عالمنا رؤى جان آرب النحتية المجردة فى

تطلعها إلى المطلق والخالد ، وأشباح جياكومتى فى تساؤلها عن الجوهر المختفى وراء ظواهر الأشياء . وما ندرى إلى أى مدى ستمضى بنا رحلة البحث فى عالم التشكيل ، فإن العالم الذى فقد يقينه لا يستطيع أن يقنع بمثل « الجمال » عند الفنانين ، ومثل « الحقيقة » عند الفلاسفة ، وهو فى تغيره وبحثه الدائب عن رؤى جديدة إنما يعبر عن قلقه وتحركه وتطلعه .

على أن الاتجاهات تتزاحم بعد الحرب الثانية . . اتجاهات لها أسماء ، واتجاهات لا اسم لها ، ومعالم تختلط فيها الرؤى ليس أقدر على تصويرها من إعطاء لمحة من خلال حركات المعارض الدولية الدورية ، وعلى الأخص حركات معارض الشباب ، ففيها آخر صيحات الاتجاهات الجديدة . . وليكن بينالى باريس الدولى للشباب مركز رؤيانا من خلال دورة أخيرة له ، وذلك باعتبار هذا البينالى أكبر تجمع عالمى للنزعات الفنية الحديثة بكل جسارتها ونزقها أيضاً .

فى زحام من عروض احتشدت فيها أكياس البلاستيك والغسالات الكهربائية والمؤشرات الإلكترونية ، ووسط صخب موسيقى يعلن عن التمزق والتشتت والانقسام ، تجمعت على الجدران ، وامتدت فى قاعات متحف الفن الحديث لمدينة باريس أعمال لا ينفتح لها القلب فى يسر ، ولا تلقاك فى إيناس ، وإنما هى تصدم الرؤية وتهز أعصاب المشاهد . اعتمادها على الصدمة والإغراب أكثر من اعتدادها بالبناء والتناسق .. هى لا تحقق إيناساً للروح ولا وئاماً مع المشاعر بقدر ما تحرك فى المشاهد نوعاً من العراك الداخلى والحيرة الفكرية تلمحها عند الطواف بين ألواح البلاستيك الكندية التى تنتسب تعسفاً إلى فن النحت ، والتى وضعت من أجل أن يعبرها المشاهد فيلمح تغير تشكله فى مرآة هذه الألواح تبعاً لتنوع ألوانها . هى فى رأى مقدمها وسيلة لإحداث انقلاب فى العلاقة بين المشاهد والعمل الفنى حتى يدرك أعماق هذا العمل

بطريق آخر غير طريق التأمل البصرى .

وفى جانب آخر أوراق معلقة تسبح فيها علامات من الأحبار تنتسب إلى جماعة من الفنانين اليابانيين Computer technical group هدفهم أن يخرجوا بالفن عن نطاق التعبير اليدوى البسيط للإفادة من معطيات الأجهزة الإلكترونية .

يقابل ذلك جماعة أخرى منهم تقف فى مواجهة استخدام التكنولوجيا الحديثة باختيار خامات غفل من الطبيعة — الماء والفحم والأخشاب والرمال ثم القماش ، اختاروها لأنها لا تحمل تعبيراً بذاته ، ولأنها خامات حيادية . ثم ماذا فعلوا بها ؟

أقاموا ركاماً من رمال فى جانب من القاعة ، وأكواماً من الفحم والأخشاب فى جانب آخر ، وألقوا فى حوض من المياه بعض النفايات ، ثم أرسوا فى الأرض خيمتهم وطووها ، وشدوا بعض الحبال ثم أرخوها ، فبدت القاعة وكأن عمال البناء قد خلفوا فيها بقاياهم . . أما هم فيرون أن الطبيعة هنا لم تعد خامة ، وإنما تحولت إلى فكرة . . أية فكرة يحدثها هذا الجمع الغريب . .

ما أشبههم بجماعة أخرى من شباب الفنانين الإيطاليين احتلت أعمالهم متحف الفنون الزخرفية بباريس فى معرض صاحب البينالى الدولى ، وأطلق عليهم الناقد الفنى أندرى بارينو اسم « المارقين » .

فالفن قبل كل شىء تعبير عن أعماق الوجدان الإنسانى ، ودلالة على جوهرنا ، وتمثل لإرادة التطور . . هو إعادة خلق . . قدرته فيما يضفيه على الأشياء من سر التحول وما يحققه بإعادة البناء من نظام يفرضه على الأشياء . .

أما التعبير عن الرفض والسخط بالعبث بالقيم وتحطيمها فموجة قد تهز الوجدان الإنسانى ، ولكنها لا تستطيع أن تقف بدون إرادة البناء عند الإنسان وتضافر الذكاء والوجدان من أجل الإبداع الفنى .

هذه النماذج من مشاهد موغلة في الإغراب ، وعبارات محورة غير مفهومة ترتسم على الجدران ، وصور فاضحة تلطخ الحب وتفضح الجنس وتشوه وتهم العواطف ، هي الصدمة الأولى التي يتلقاها زائر البينالي؛ بل هو لا يكاد يقف بساحته المطلة على نهر السين حتى يرى حول تماثيل أنطوان بورديل العظيم التي تزين مدخل متحف الفن الحديث ، ويتوسطها تمثال فرنسا ، مجموعة من البالونات وأشكالا نحتية غريبة . .

ولعل بيير مازار الناقد الفني للملحق الأدبي للفيجارو يضيء لنا الطريق إلى المسارب الخفية التي يصدر عنها هذا الحشد المتدافع من الصور الغريبة . . فهو يرى في هذا الشباب جيلا فقد الإيقاع القديم ، جيلا ينتمي لعصر أصبح غزو القمر فيه عملية آلية بعد كثير من التجارب . . هو يمشي على الأرض ، ولكنه قد وضع خطاه على الأفلاك . . شحنه التليفزيون بصور غريبة . . واحتلت صحف الحائط عنده مكان لوحات اللوفر ، وأصبح لكلماتها في نفسه وقع محا حروف الذهب التي خطها الأكاديميون والحكم الخالدة التي تركها سكان البانتيون . . أعمدة الإعلان تغزو عالمهم ، والألواح المضيئة تبهر أبصارهم ، ومأساة جيفارا ووجه كاسترو وكلمات ماو غرست في نفوسهم تمرداً صرفهم عن همس فن فويار وشاعرية الإلف الحميم في فن بونار، فانطلقوا يزرعون أعمدة الخشب والألواح المعدنية ، ويطلقون البالونات ، ويغرسون في الأرض أيدياً وأرجلا ضخمة تستصرخ السماء ، وكأنها تعلن عن مذبحة . . لم يعد لشاعرية الهمس عندهم وقعها ، ولا يستطيع وقار الفن المتحفي أن يلقى صدى في ضرام معركة تحتدم في نفوسهم وتحرك فنهم بالسخط والقلق وتحطيم الأوضاع والقيم .

لقد كفروا بعبادة الأسلاف ، وها هم أولاء ينقضون على الماضي فيحيلونه أشلاء .

وبرغم ذلك كله فإن أزهاراً قد تفتحت وسط هذه الأشلاء لها سحر النباتات الوحشية البرية وتفردها ، كما أن بعضهم — وإن فقد الشاعرية — لم يخل من سحر الابتكار . .

وهذا هو ما يبدو عندما يذهب وقع الصدمة الأولى ويبدأ الطواف فى جولة متمهلة واعية بين هذا الحشد الضخم من عروض متباينة اجتمعت فى هذا البينالى .

ومع ذلك فإن بين أعمال شباب الدول التى تشارك فى هذا المعرض أشياء جديرة بالتقدير والاعتبار .

أولها الأعمال الجماعية ، وعلى الأخص المشروعات المعمارية والعمرانية ، فهى ثمرة لقاء بين خيال الفنان وفكر العالم ومعطيات التكنولوجيا الحديثة تضافرت جميعاً من أجل إبداع حلول لمطالب العصر أو لمشكلات المكان . وهى فى حقيقة الأمر من الجوانب الإيجابية فى المعرض البينالى :

كثير من الدول عرضت مشروعات فتحت آفاقاً للابتكار والتشييد ، وزاوجت فيها بين غنائية العمل الفنى وقدرة العلم على تحقيق الرؤى الفنية ، وقد تجلى ذلك على أروع ما يكون فى مشروع مدينة الفضاء الذى تقدمت به سويسرا . . ومشروعات الإسكان فى الأرجنتين . . ومشروع « المدينة الجسر » الذى تقدم به مجموعة من المعماريين البرازيليين يعدون امتداداً للعبقرية المعمارية فى هذه البلاد التى استطاعت أن تحفظ للبناء محتواه الشعرى ، وأن تفرض شاعرية المكان على الخبرات التكنيكية الحديثة ، وتحقق الإفادة منها .. ومشروع هؤلاء الشباب هو إقامة « المدينة الجسر » التى تقف فى مواجهة جنادل وشلالات إيجياسو للتغلب على مشكلات المكان والإفادة من معطياته من أجل خلق مركز سياحى دولى يربط بين البرازيل والأرجنتين .

وبالإضافة إلى هذا فإن مشروع جامعة دورتموند في ألمانيا ، ومشروع فندق على نهر الدانوب الذى قدمته المجر ، ومشروع أوليمبياد المكسيك ، كلها أمثلة رائعة جديرة بالالتفات ، وهى فى ذاتها تشكل حافزاً يدعونا إلى المشاركة فى البينالى القادم ببعض مشروعات الشباب المعمارية والعمرانية ، وفى بعضها ما ينطوى على أفكار جديدة ، كما أن له من الدلالات الحضارية ما يكشف عن جانب هام من جوانب إبداعنا .

ذلك لأن مشاركتنا اقتصرت على الفنون التشكيلية ، وهى ظاهرة التقت فيها معنا دول الحضارات القديمة التى شاركت فى هذا المعرض ، مثل اليونان والهند وإيران وتونس ، فى حين عنيت دول أخرى بالمشروعات المعمارية ، وبأعمال المجموعات فى المسرح والموسيقى والباليه والسينما ، بل إن بعضها قصر عروضه عليها :

أيكون ذلك لنقص اهتمام بالمجالات الأخرى التى ينفسح لها بينالى باريس ، أو لقصور فى الإمكانيات ، أو لتخلف تجربة الأعمال الجماعية المشتركة ، وعلى الأخص تلك التى يتلاقى فيها أهل الفن مع أهل العلم والتكنولوجيا ؟

أما الأعمال التشكيلية فقد تراوحت العروض فيها بين اهتمام بالتراث وشغل بإبراز الشخصية المتميزة من خلال الارتباط بخط الماضى مع متابعة تطوره ، والاستجابة للتجارب الحديثة ، وهذا ما تفصح عنه معروضات الهند وإيران وتونس ومصر واليونان والمكسيك وإكوادور وبلغاريا والفلبين ورومانيا . . وبين مشاكلة للعصر واحتوائه لروح الفنان ، وانطلاق فى البحث عن لغة تشكيلية جديدة ، وخامات جديدة تحت شعار التجريب كما فعلت كندا ، وعلى الأخص فى معرضها المستقل للتصوير الذى صاحب البينالى وعد من ملحقاته ، وكما بدا فى معروضات فنلندا وإنجلترا وسويسرا وبلجيكا .

كما أن من الدول ما أخذت فى أعمالها بأكثر من اتجاه، فلاحت شخصيتها الإقليمية المميزة فى أعمال ، وانمحت معالم هذه الشخصية فى أعمال أخرى بحثاً عن عالمية فى التعبير . وهناك دول ذهبت بعروضها فى أكثر من اتجاه ، وأوضح مثال لها بولندا ، فمنحوتاتها الخشبية تبدو كجذوع الأشجار خرجت من حفائر الأرض حاملة طابع القدم ، فى حين أن أعمالها التصويرية أشكال جديدة تأخذ بأحدث أساليب التكنيك .

أما تشيكوسلوفاكيا فقد كان شاغلها التعبير بالتشكيل عن وجهة نظر شبابها وموقفه من أحداث بلده ، ومأساة الصراع العالمى .

إن عروض البينالى من الفنون التشكيلية والمعمارية والتعبيرية هى صورة لحقبة ، وإيقاع لعصر ، علينا أن نتأملها ، وأن نتفهم بواعثها ، ونقوم أهدافها ، وهى إغناء لنا بالخبرة والتجربة ، ولكن وجه الخطر فيها هو فى الانسياق وراء موجاتها بدون وعى أو إدراك ، فيفقد الفنان صدقه الخاص ذلك الذى ينبعث من أصالته ويرتفع به عن التبعية ليحقق فى الفن ذاته .

وهذا الخطر يدعونا إلى أن نقف بعد هذا العرض العام لاتجاهات الحركات الحديثة لمناقشة صداها فى مصر .

لقد بدأت الحركة الفنية الحديثة فى مصر بعد أن كانت معظم الحركات العالمية الحديثة قد قالت كلمتها . وتلاحقت فى قلب جيل مصر فى وقت واحد النزعات المختلفة منذ التأثيرية ، حتى السيريالية لم تأت إليه وفق ترتيب ظهورها التاريخى والمنطقى فى الغرب ، وإنما زحفت متدافعة حين كانت الأكاديمية تلقى تعاليمها .. وأثرت بصورة أو بأخرى فى أعمال الفنانين المصريين حتى الحرب العالمية الثانية ، فلما جاء عصر ما بعد الحرب بتحولاته الرهيبة ، وانفتحت مصر على المعارض

الدولية ، وتأكدت مشاركاتها فيها ، فضلا عما أحدثته ثورة النشر والمواصلات ووسائل الإذاعة والتليفزيون من إلغاء الفواصل بين العالم — كل ذلك أحدث أثراً عميقاً بل اهتزازاً فى ضمير الفنان المصرى . واستقبلنا خلال السنوات الأخيرة كثيراً من الاتجاهات شجع عليها احتكاك الفنان المصرى بالحركات العالمية من خلال المعارض الدولية ، وليس هذا مجال سرد هذه الاتجاهات وتقديمها ، ولكنه بعد عرض عام موجز للاتجاهات العالمية الحديثة يرمى إلى أن يضع تساؤلا ويثير قضية موقفنا من هذه الاتجاهات . فهذه المعارض تحمل أحدث التجارب والموجات التى تدفع بها الدول فى هذه المجالات العالمية ، ولكن ليس كل ما تدفع به الموجات لآلئ ، بل هى تحمل كثيراً من الأصداف . . وعلينا أن نميز بين جوهر اللآلئ وزيف الأصداف ، فإن خطراً ما يتهدد تجارب كثير من الشباب الذى يندفع وراء بريق هذه الموجات قبل أن تكتمل له أدوات التجربة ومقومات الشخصية ، فيضحى بكثير من الاعتبارات من أجل اللحاق بالتيارات المتدافعة .

وهناك حقائق ينبغى أن نتبصرها لتحديد موقفنا من المشاركة فى معارض البينالى وغيرها حتى لا تتوه التجربة المصرية وراء مجاراة كل ما يظهر فى عالم الفن من جديد . .

والتجارب التى شهدتها الستينيات على الأخص فى مجال الفنون التشكيلية وفى مجال المسرح والموسيقى والسينما هى من إفراز مجتمعات تعيش حياة متباينة عن حياتنا .

الخامات التى نستخدمها هى من نتاج مجتمع يعيش تكنولوجياً ظروفاً مغايرة لمجالنا التكنولوجى .

الاتجاهات المتطرفة التى تحملها فنونهم هى من ظواهر التطرف والتمرد والتحطيم

فى حياة هذه المجتمعات . . صيحات الهيبيز ، والرسم تحت إيحاءات المخدرات ، وتقاليع الأزياء الجديدة فى نزقها اللونى وخليطها العجيب — كل ذلك ينعكس على ألواح الفنانين وتشكيلاتهم ، وكثير من هذه الموجات ليست إضافات للقيم الفنية بقدرما هى انتهاك لها .

إن المسار الذى قطعته الحركات الفنية فى أوربا ، والأمراض التى تغزو المجتمع وتحطم نفسيته ووجدانياته ، وروح التمرد التى تسعى إلى تحطيم كل القيم وتمزيق المعانى الراسخة للجمال ، هى نفسها التى تحاول فى بعض الموجات أن تجرد الفن من احترامه . . هى فى ذاتها صرخات احتجاج على احترام المادة وإصرار وتعمد من أجل تحطيم الأسلوب وتحطيم قيم التشكيل فى العمل الفنى . . وكثيراً ما تحمل هذه الأعمال نذر المرض أكثر مما تحفل بدلائل الصحة .

ومن أجل هذا فإنى أتساءل كم يعيش من هذه الموجات الطارئة ؟ . . وهل تحتمل البقاء أعمال يطاردها جنون الطرافة والتغيير عاماً إثر عام ؟

إن كثيراً من شهود هذا العصر من النقاد يرقبون هذه الموجات فى قلق على مصير الفن .

وعندما أقيم بينالى باريس الدولى الثالث للشباب سنة ١٩٦٣ كتب الناقد الفنى ج . س . ويتيت رئيس تحرير مجلة ستوديو يقول :

« لم يكن بيكاسو وبراك قد تجاوزا الثلاثين عندما قدما للعالم المذهب التكعيبى . لذلك فإن تحديد سن العارضين فى بينالى باريس بالخامسة والثلاثين يتيح احتضان كل الاتجاهات الحديثة فى مهدها » .
ولكنه بعد طوافه بالمعرض يقول :

« بعد إجهاد المسير فى قاعات المعرض يتساءل المرء أين بين العارضين

بيكاسو أو براك يرسيان تكعيبية الستينيات » .

« إننى بأمانة لم ألق واحداً هنا . . ربما يمكن البحث عنه فى مكان آخر هنالك عبر طريق السين » .

ونموذج آخر من موقف النقد من هذه الموجات قدمه جون برجر الناقد الفنى لجريدة نيوز ستيتسمان بمناسبة بينالى فينيسيا سنة ١٩٥٨ حين كتب يقول :

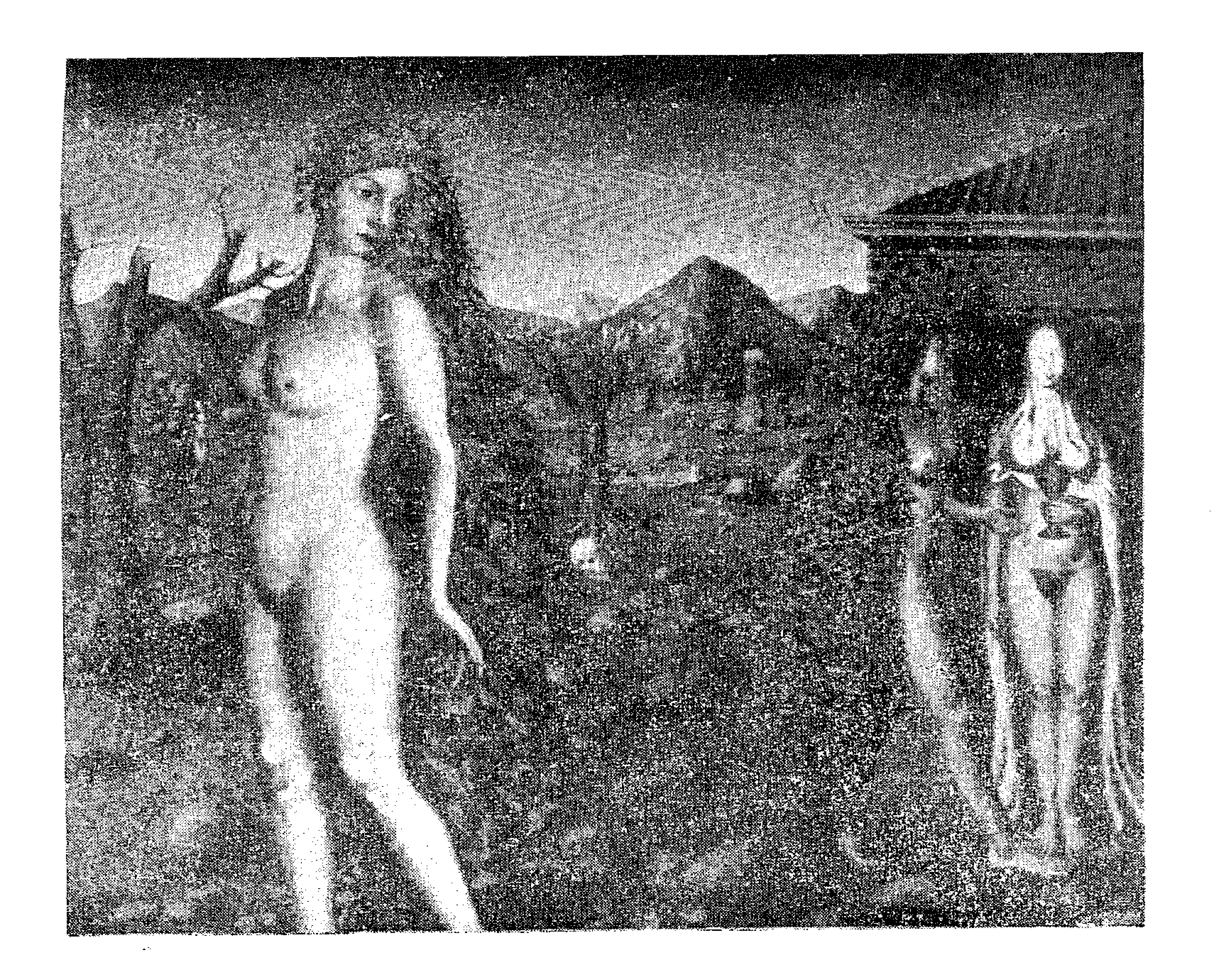
« أمعرض بينال هو أم « بنال » ؟ وقد استخدم الكاتب هذا الجناس للسخرية بما رآه ، فقال : « إن الساخرين من المعرض لهم عـــذرهم فى تسميته معرض « بنال » ، أى التافه الذى لا جديد فيه ، لا معرض بينال أى الذى يقام مرة كل عامين . .

« إن عشرات المئات من الرسوم والألواح المعروضة فى البندقية من إنتاج أمريكا وألمانيا وإيطاليا وهولندة وفرنسا تشترك فى صورة واحدة ، هى صورة القاذورات والنفايات ، ولست أصدر حكماً حين أقول ذلك ، وإنما أسمى الأشياء بأسمائها . . وأنت فى تنقلك من ردهة إلى أخرى فى جنبات المعرض ورحابه لا ترى غير أعراض التحلل والوسخ والعفن ، وهناك لوحات تعتورها ثقوب وفجوات ، وأخرى تنوء بما حملت من الأسمنت ، أو تتلخص فى مجرد طبقة سميكة من لون واحـــد تتخللها شقوق مصطنعة ، وما ينقصنا التسامح حين نعرف هذه الظاهرة بالانحطاط ، فلسنا نرى ما يمنع الرسامين من استخدام مواد مستحدثة أو " اللعب " بسطوح لوحاتهم . . ومعرض « براك » دليل على الحق فى هذا الضرب من التجديد حيث نراه فى لوحة من أروع لوحاته قد خلط الرمل بالألوان ، ولكننا الآن بسبيل البحث فى ظاهرة من نوع آخر لا صلة لها ألبتة بهذا التجديد . . وإذا كان لا بد من إيراد دليل واحد على انحطاط هذه الرسوم إلى حد يحمل على اليأس ، فإن هذا

الدليل هو أن كثرتها الساحقة لن تتحمل ماديًّا البقاء أكثر من عامين ، لأنها ليست أشياء مصنوعة تتوافر لها الجدة ، وإنما هى أشياء استعملت أو استهلكت من قبل كأعقاب السجاير والزجاجات المكسورة ، أو بعبارة أصح كأدوات منع الحمل التى أدت وظيفتها » .

ثم هو ينبه بعد ذلك إلى العوامل الاجتماعية والنفسية التى جعلت هذا النوع من الفن الذى يناقض الفن ممكناً باعتباره يعكس حقيقة المخاوف وروح الاستهتار وروح الوحشة التى تقترن باحتضار الاستعمار ويستميل تلك الأنانية المدمرة التى تجعل الفنان يضفى قدسية الفن على أصغر لفتة أو إشارة منه حتى على بصمة أصبعه ، وعلى أتفه فكرة تطرأ عليه .

وقد لفت نظر جون برجر جناح مصر فى بينالى البندقية هذا ، فقال : قلما رأينا التاريخ والفن مجتمعين متطابقين قدر اجتماعهما وتطابقهما فى هذا الجناح ، والواقع أن هذا القسم من المعرض هو أكثر الأقسام كلها فى معرض هذا العام إيجابية وأوفرها حيوية بغير نزاع ، ولست أعنى بهذا طبعاً أن أقول إن العباقرة ظهروا فى القاهرة بين عشية وضحاها ، وإنما أعنى أن مايجعل رسوم الفنانين العرب بارزة على سواها جميعاً هو إيجابيتها ، فلغتها فى الغالب لغة « التقاليد » فإن ألوانها مصطبغة بلفحة الشمس ، واستخدامها التعبيرى الواضح للظلال الزخرفية ، وتبسيطها لرسومها ، فى غير اعتداد بذاتها ، أو زهو ببراعتها ، مستمدة كلها من الفن المصرى » . ثم قال : « إذا كان لى أن أختار من بين مجموعة الرسوم والألواح التى حواها هذا المعرض لوحاً واحداً أقدمه إلى الدنيا كلها كتصوير الإنسان هذا الزمان فلا أتردد فى اختيار اللوح الذى قدمه الفنان المصرى حامد عويس » . ومع ما وجهه من نقد إلى هذه الأعمال فإنها كان لها حضورها



« نداء الليل » « بول دلتو» فن سيريالى Paul Delvaux

التشكيلى الذى فرض وجوده وسط آلاف الأعمال التى يحتويها بينالى البندقية .

محصلة هذا كله تهدينا إلى طريقنا بين هذه المعارض الدولية ، وإلى موقفنا منها ، وأسلوبنا فى الاختيار .

علينا أن نشغل باختيار أكثر أعمال المدرسة المصرية امتيازاً وتعبيراً عنها .

ولا علينا أن يقلقنا شاغل الحصول على الجوائز والانبهار بالموجات الطارئة ، فنندفع فى اتجاهات ليست نابعة من أنفسنا لمجرد السعى وراء التجديد .

فالفنان ليس صانع أزياء يتلون حسب موجات « المودة » ليروج بضاعته ، وإنما هو صانع للقيم الوجدانية العليا ، عليه أن يلتزم صدقه الخاص ليقدم فنًّا جديراً بمعنى الفن ورسالته .

ولسنا نناهض الابتكار والتجديد ، فالفن كالحياة يخضع لحتمية التطور غير أن التطور لا يصح أن يكون افتعالا . . وفرق بين حتمية التطور الذى يأتى من طبائع الأشياء وبين افتعال التطور الذى يقصر الأشياء على المضى فى اتجاهات ضد طبيعتها .

لكى نصل إلى الغرب يجب تلقيده . . هذا فكر ساذج يجرد الفن بمعناه الواسع من فضائله .

وإنما لكى نصل إلى العالمية ينبغى أن نقدم فنًّا صادقاً راسخ القيم يستمد تطوره من واقعنا ومن مثاليات مجتمعنا .

والفن المناقض للفن وغيره من الموجات والتقاليع إنما تناقض فى الكثير الاكتشافات العظيمة التى اهتدى إليها الفن الأوربى الحديث نفسه ، ومن أجل هذا فهى لا تصلح أساساً لتقاليد جديدة خليقة بالاتباع .

إن طريق الإبداع والتجديد منفسح لنا ، وفيه متسع للمواهب التى تزخر بها المدرسة المصرية المعاصرة . . ولنا رجاء فى أن يكون لهذه المدرسة سمتها المميز بين اتجاهات العصر المتضاربة وأن يبقى لها يقينها الفنى بين موجات القلق . . وهى على أية حال تستطيع أن تضيف شيئاً بروح الأصالة وبمفهومها الحقيقى للتجديد .

الفنّ .. والأدب

أدب الفنون التشكيلية فى مصر

لمحة من التاريخ

فى تاريخ الثقافة الإنسانية لقاءات رائعة بين الآداب والفنون . . بين فن قوامه الكلمة وفن قوامه الشكل ، لقاءات فى منابع الإلهام وتيارات التفكير ، ولقاءات فى حركات التجديد والإبداع أعان عليها وحدة الفنون فى المجتمعات الحضارية والصلات الحميمة بين رجال الفن والأدب ، تلك الصلات التى أثرت فى فكر الإنسان ووجدانه ، وأمدته بشرارات من القبس المقدس .

واستطاع فن الكلمة أن يحفظ فن الشكل وأن يفسره ، فقد يعيش الورق أحياناً عمراً أطول من الحجر . . ألم يطو الزمن أعمال فيدياس فى حين ظل اسمه يحتل قمة من أعلى قمم الخلود فوق صرح من الكلمات مجدت اسمه وفنه . .

أولم تأت سنوات الشدة العظمى والغزوات التى اجتاحت العالم العربى على كثير من فنون العرب والفنون الإسلامية ، فى حين حفظ الأدب العربى شعراً ونثراً ملامح كثير من الروائع الفنية مازلنا نعايشها ونتمثلها من خلال شعر البحترى والمتنبى وأبى فراس والنابلسى وغيرهم . .

وكان الشعراء والكتاب فى أوربا يعيشون فى أوساط الفنانين التشكيليين ويندمجون فى رؤاهم ويساندون الحركات الطليعية . . هكذا كان موقف إميل زولا من سيزان ومانيه ، وكانت الصداقات العميقة التى ربطت بين ماكس جاكوب وأبولينير وكوكتو وإيلوار وأراجون ، وبين بيكاسو وماتيس وغيرهما من رواد الحركات الفنية الحديثة ، بل كانت كتابات الشعراء والأدباء نوافذ إلهام

للتشكيليين ، وضوءاً كاشفاً فسر رؤاهم ، وأتاح الحوار العميق بين الجمهور والعمل الفنى . .

والأمثلة على ذلك كثيرة تستعصى على الحصر . . ولكن هذه الإشارة فى مدخل الحديث عن لمحة بين أدب الفنون التشكيلية فى مصر إنما هى للدلالة على حقيقة من الحقائق الإنسانية الأصيلة ليس تاريخنا الحديث إلا ظاهرة من ظواهرها فى اهتمامه بالكشف عن روائع الفنون ، أو الكتابة فى تاريخها ، أو إبراز أهميتها ، أو فى توارد الصور الأدبية والصور التشكيلية ، وتقابلها الذى نلمحه فى أعمال بعض رجال الأدب ورجال الفن . .

وفى هذا الحديث تركيز على البدايات منذ مطلع القرن حتى الأربعينيات ، وعلى الرواد الذين شاركوا بالكلمة فى تقديم الفنون التشكيلية وتقويم روائعها وسرد تاريخها .

لقد سبق التنظيم العام للحياة الفنية والاهتمام بأمرها فى العصر الحديث يقظة الفكر لها واحتفاؤه بها والدعوة إليها . .

ولعل من الإشارات المشرقة فى تاريخ الثقافة المصرية المعاصرة أن تأتى الدعوة إلى الاهتمام بالفنون الجميلة على يد مفكر دينى عظيم هو الأستاذ الإمام . . ففى سنة ١٩٠٣ كتب محمد عبده فصلا عن الفنون الجميلة لمس فيه ببصيرته المستنيرة بعض المعانى النقدية العميقة حين قارن بين الرسم والشعر ، فأشار إلى أن « الرسم ضرب من الشعر الذى يرى ولا يسمع ، والشعر ضرب من الرسم الذى يسمع ولا يرى . . » ، فأدرك بذلك ضرورة امتلاك العمل الإبداعى – فنًّا أو أدباً – خاصية أساسية هى خاصية الشعر . .

كذلك جاء سبق الاهتمام بالفنون والدعوة إلى تقدير الجمال فى كتابات قاسم

أمين التى وصف فيها بعض مارآه فى متحف اللوفر ، وفى مقالات لطفى السيد بالجريدة عن الفنون الجميلة ، وفيما نشره فرح أنطون بمجلة الجامعة عن فلسفة الفنون الجميلة عند رسكن . .

وحين أخذ النشاط الفنى فى مصر بأسباب التنظيم ، وبدأت أبرز مؤسساته التعليمية بإنشاء مدرسة الفنون الجميلة سنة ١٩٠٨ فى العام نفسه الذى أنشئت فيه الجامعة الأهلية ، كان الأدب سباقاً فى البشارة بهذا الفجر الجديد فى حياتنا الثقافية . .

ودخلت الفنون التشكيلية ونقدها ووصف روائعها فى مجال التعبير الأدبى فى عصر النهضة المصرية الذى أعقب ثورة سنة ١٩١٩ ، وكان من عوامل ظهور حركة أدب الفن التشكيلى وازدهاره ، بعد أن كانت تبدو لمحاً فى كتابات المفكرين والأدباء ، روح امتدت من طبيعة العصر ، ومن تجمعات رجال الفن والأدب فى منتديات وجماعات ثقافية كان أهمها جماعة الخيال التى أنشأها المثال مختار سنة ١٩٢٧ ، وجمعت مع صفوة رجال الفن جماعة من كبار رجال الأدب بينهم العقاد والمازنى وحسين هيكل ومحمود عزمى ومىّ . .

وفى هذا الجو أتيح لرجال الأدب والفن حوار حول روائع الفنون ، وانعكس ذلك على كتابات تلك الحقبة . .

وقبل ذلك كان تمثال نهضة مصر ، واكتشاف آثار توت عنخ آمون ، من الأحداث الثقافية التى أحدثت أثراً كبيراً فى المناخ الأدبى . : حدث من العصر الحديث ، وحدث من العصور القديمة ربطا خيال الشعراء وفكر الكتاب بالفنون المعاصرة وبالفنون القديمة . : نلمح ذلك فى كتابات العقاد والمازنى ومىّ وحسين هيكل وأمين الرافعى ، وفى كتابات منصور فهمى وشيخ العروبة أحمد زكى ؛

وفيما كتبه الأديب العربى مصطفى صادق الرافعى . .

كما نراه متألقاً فى شعر شوقى عن الآثار ، وفى شعر مطران ، وفى أشعار كثيرة لأحمد زكى أبى شادى . .

كان هذا هو عصر « النزعة القومية » فى الأدب والفن والفكر ، أكدتها الملامح القومية فى فنون العصر والكشوف الأثرية الباهرة . .

ولعل فيما كتبه الدكتور محمد حسين هيكل سنة ١٩٢٧ بمناسبة معرض جماعة الخيال الأول من دعوة إلى استلهام الفن المصرى القديم صورة لفكر تلك الحقبة . . وهو يرد فى دعواه على معارضى الدعوة فيقول : « نلمح الآن اعتراضاً يوجه إلينا : أين نحن من الفن المصرى القديم ، وبيننا وبينه عشرات المئات من السنين ؟ . . إنما يجب أن يستقى رجال الفن إلهامهم من الحاضر ومن الحياة المحيطة بهم ، ليكون الفن المصرى جديراً بهذا العصر الذى نعيش فيه . . نلمح هذا الاعتراض ونبتسم له ، فعشرات المئات من السنين هذه ليست شيئاً فى تاريخ النفس الإنسانية وتطورها . . وإذا كان بين مظاهر عيشنا ومظاهر عيش الأقدمين خلاف أكبر خلاف فإن روحنا وروح الأقدمين متقاربتان ، بل متفقتان فى الانقباض والانبساط والحسرة والألم ، والمظاهر التصويرية لهذه المشاعر أكبر دليل على هذا . . » .

وينتقل هيكل — بعد أن يعرض امتدادات مظاهر حياة الأقدمين فى حياتنا الحديثة — إلى لوحة للفنان محمود سعيد عرضها فى هذا المعرض تمثل « القديس يوحنا والتنين » فيقول :

« لقد كانت الفكرة الأولى التى أدت إلى اغتباطى لأول ماشاهدت صورة "القديس يوحنا" أن أثارت عندى ذكرى قديمة عزيزة على المصريين جميعاً ،

هى صورة الزير سالم وأبو زيد الهلالى . وقصص الزير والهلالى وأساطيرهما متصلة فى النفس المصرية بتاريخ مصر القديم إلى حد كبير . لذلك سرنى أن أرى الفن الحديث يتناول هذه الصور القديمة فيخلع عليها من جدة الشباب ما يرد إليها الحياة بعد أن كادت تندثر وتتلاشى وتترك عصرنا هذا . . سررت ورجوت أن يتناول البعث الجديد هذه الصور القديمة كما تناول رفاييل وميكل أنجلو ودافنشى وغيرهم تاريخ المسيحية وتاريخ اليونان ، فلما ألفيت الصورة بعد التحقق والرجوع إلى برامج الجماعة تمثل القديس يوحنا والغول الذى يحاربه ، ورأيت هذا الغول فى صورة غير أغوالنا الشرقية الكثيرة الصور لم ينقص إعجابى بمقدرة محمود سعيد وقوته ، ولكن قصر الآمال الذى بنيته عاد خالياً من رجاء حسبته تحقق . . ولكن بحسب هذه الصورة أن يكون لها من الفضل أن تبعث فى نفوسنا رجاء جديداً يحققه معرض جماعة الخيال فى العام القادم » .

وينتقل فى المقال نفسه إلى تصوير ما كان يجيش فى نفس رجل الفن والأدب فى هذا العصر فيقول :

« أفضيت بهذا الذى دار فى نفسى إلى صديقى مختار المثال . . ومختار من متقدمى الدعاة إلى استلهام الفن المصرى القديم ، لأنه يراه أدنى إلى الكمال من كل ما عرف العالم إلى يومنا الحاضر من فن ، ولأنه يشعر فى جو مصر بروح عميقة عجيبة خفية قومية تمسكها فتفر منك كلما أمسكت بها ، ويرى وجوب تدوين ما يستطاع من مظاهر هذه الروح على الحجر وعلى اللوحات وعلى الورق ، فلما ذكرت الميثولوجيا القديمة وأساطير العصور المختلفة قال : ولكن أنَّى يجد رجل الفن اليوم هذه الميثولوجيا وتلك الأساطير وأكثرها مبعثر أو مكتوب بلغة أصبحت لا تفهم . . إنا نستلهم ما نعرف من ذلك ، ونستلهم الآثار الباقية أمامنا ، لكن على رجال

التاريخ والأدب واجباً فنيًّا وإنسانيًّا عظيماً . . ذلك أن يقربوا تفاصيل هذا التاريخ لنا ويجعلوه فى متناولنا ، فيقرئونا إياه بلغة مفهومة ، ونحن متأثرون بعد ذلك أردنا نحن أو لم نرد ، متأثرون أكبر التأثر ، لأنا نؤمن بالفن المصرى إيماناً صحيحاً . . ».

وكانت المعارض التى بدأت تقام فى القاهرة منذ أواخر القرن التاسع عشر سبباً من أسباب بدء الكتابة قبل ذلك عن الأعمال الفنية فى المقتطف والهلال . . ثم كانت الحركة الثقافية منذ ثورة ١٩١٩ محركاً آخر لخواطر الكتاب وأفكارهم ، وقد رأينا الكاتبة مىّ تفرد لمعارض الصور فصولا من كتاباتها ، وهى فى هذه الفصول تومئ إلى أهمية النقد وخصائصه .

ومن آرائها المتقدمة بالقياس إلى هذه الحقبة ما كتبته فى سنة ١٩٢٤ عن معارض الفن كموضوع : « يمرن عليه كتابنا مقدرتهم فى النقد التصويرى . ومنهم من يبدى فى ذلك إدراكاً دقيقاً وإحساساً نافذاً ، وإخلاصاً مشكوراً ، فلا يسئم المواهب الصالحة بالكلام الفاتر فى الموضوع الحار ، ولا يملق الغرور والغطرسة بالثناء الوفير على ما هو عادى قد لا يستحق أكثر من النظرة السريعة » .

وهى تسترشد بأقوال شارل بودلير فيما ينبغى أن يكون عليه النقد ، وتنقل عنه آراءه فى أن « خير نقد هو النقـــد المنوع الشعرى المبهج ، لا ذلك النقد البارد الذى يسلك طريقة علم الجبر فى حل المسائل الرياضية » . : وفى أن « الناقد يتحتم أن يكون واسع المعرفة والإدراك ، رقيق الإحساس ، صادق الإخلاص ومقياسه هو الطبيعة بأسرها ، بإنسانها ومجتمعها ، ثم عليه أن يتأثر لينقد بانفعال .. وعلى الناقد البصير أن ينظر إلى الأثر الفنى والتعبير الفنى ، ومن ورائه الطبيعة وما وراءها لا يغيب عن بصره فيشرح ما فى البنيان الفنى من معلوم ومجهول ، أو من

نقص فى العلاقات أو من علاقات مختلفة :. الناقد العليم القادر أستاذ الحياة بما فيها من العلانية والأسرار والمتحركات والسواكن : : يعرفها للفنان الذى عالجها صامتاً ، ويعرفها للجمهور الذى يحدّق فيها جاهلا » .

وهى بعد هذا ترى أن النقد العام الناظر إلى الأمور من جميع جهاتها قليل جدّاً فى اللغة العربية التى عنى أئمتها فى الغالب بالنقد اللغوى وما إليه .: ولكنها تشير إلى أن « من دواعى الابتهاج أن تبدو مع النزعة الجديدة إلى الحرية السياسية النزعة إلى العمل الفنى يحاذيها النقد الصادق الذكى » . .

لقد غرست مىّ زهوراً متألقة فى حياتنا الفنية . . من كلماتها النابضة بشعرها الخاص تتمثل بها معارض الفنون فى تلك الحقبة وحياة العباقرة الذين كتبت عنهم : : ميكل أنجلو وغيره من عمالقة الفن . . ومن عباراتها تشكلت ملامح من أدب الفنون فى مصر . .

على أن هذه الحياة الفنية النشيطة وجدت كتاباً صحفيين أعطوها الكثير .: لعل الصحافى العجوز توفيق حبيب كان من روادهم منذ بدأ الكتابة عن معارض الفن الأولى ، وظلت كتاباته مصاحبة لتطورها ، وشاركه فى ذلك كاتب صحفى آخر – الأستاذ أحمد الصاوى محمد – بلمحاته الذكية فى الأهرام التى كان يتابع بها معارض القاهرة الفنية .

وإن كانت هذه الحقبة تحفظ أيضاً للكتاب وللنقاد الأجانب أمثال إتيين مرييل وروبرت بلوم وموسكاتيلى وبوجلان وموريك بران والكونت دارسكوت وغيرهم فضل ما قدموه من كتابات نقدية عن الفن المصرى الحديث ، فقد شاركهم فيها ناقد مصرى كان يكتب باللغة الفرنسية هو الأستاذ جبرائيل بقطر الذى أسهم بجهود كبيرة من خلال الجماعات الفنية منذ جماعة الإيساسيت فى الثلاثينيات

فى تشجيع الفنانين المصريين وتقديم أعمالهم . .

على أن الفنانين المصريين بدءوا يطرقون مجال التعبير بالكلمة عن معارض الفنون ، وكان منهم فى الثلاثينيات صدقى الجباخنجى وإبراهيم جابر وشعبان زكى وأحمد موسى ومحمد محمود عبد الرحمن . .

وفى الحقبة نفسها بدأ الاهتمام بكتابة تاريخ الفنون باللغة العربية . .

كان المرحوم محمود فؤاد مرابط من رواد هذا المجال : . أعطى الفن كثيراً من نفسه . . وكان يطبع كتابه الأول ملزمتين أو ثلاثاً كل عام حتى يقسط نفقة طباعته على مر الأعوام . .

وإلى فؤاد مرابط يرجع فضل تدريس تاريخ الفن فى معاهد الفنون ، كما أنه كان من أوائل من خاضوا تجربة معاناة وضع المصطلحات الفنية باللغة العربية .. وهو من أوائل من استخدموا تعبير « الفنون التشكيلية » عن فنون العمارة والنحت والتصوير والفنون الزخرفية حين كان اصطلاح الفنون الجميلة سائداً بيننا . .

وإلى جانب مؤلفات فؤاد مرابط عن الفنون والموسيقى والعمارة كانت مؤلفات الأستاذ محمد يوسف همام وأحمد أحمد يوسف وابن شقيقه أحمد يوسف الذى أصدر فى العشرينيات كتابه عن الفنون الجميلة قديماً وحديثاً ، وكذلك مؤلفات الأستاذ محمد عزت مصطفى .. وقد شاركت هذه المؤلفات فى تقديم الكتابات الأولى عن تاريخ الفنون باللغة العربية ، كما بدأ الأستاذ حامد سعيد فى أواخر هذه الحقبة التى تنتهى فى أوائل الأربعينيات دعوته وتأملاته فى الفنون والتراث . .

على أن بعض الكتاب والشعراء تركوا فى النقد الفنى آثاراً ظاهرة فى تلك الفترة ، أوضحها كتابات العقاد وكتابات المازنى وكتابات الشاعر عبد الرحمن صدقى . وسلامه موسى .

وبدأ يظهر الكاتب الناقد الذى يعطى الفن أكبر طاقاته عندما أخذ الشاعر أحمد راسم ينشر « ظلاله » ، ويقدم صفحة من الفن فى مصر من خلال دراسات اتسمت بأناقة عباراته وشاعريته التى أمدت الأدب الفرنسى والأدب العربى بآثار لم تأخذ حقها من الدراسة ولا مكانها فى تيار الحياة الفكرية . .

طرق أحمد راسم فى البدء التأليف الفلسفى ؛ فنشر فى سنة ١٩٢١ كتابه الدين والإنسان ، تناول فيه نظرية التقييد والقضاء والقدر ، ثم أتبعه بكتاب من الشعر المنثور باللغة العربية عنوانه « الحديقة المهجورة » ، واشترك مع الأستاذ سليم عبد الأحد فى وضع رواية تمثيلية مقتبسة « السكرتير الفنى » . .

واتجه راسم بعد ذلك إلى التأليف باللغة الفرنسية ، فنشر « أحاديث جدتى » سنة ١٩٢٣ ، و« قصائد العذارى » شعراً منثوراً سنة ١٩٢٥ ، و« آخر ابتسامة المسيح » شعراً منثوراً سنة ١٩٢٧ ، و« عقد العجوز زنبل » أمثالا عامية سنة ١٩٣٢ ، و« عند بائع المسك » . .

وشغل أحمد راسم مناصب رسمية مرموقة ، غير أن هواه كان دائماً مع الفن والأدب . . وأخذ يتوفر على النقد الفنى ، فكان كتابه الأول « الظلال » أول دراسة عن مجموعة من رواد الفن المصرى ، وعن الفنانين والشعراء الأجانب فى مصر ، وظلت مؤلفاته تحمل وعوداً بأجزاء أخرى من « الظلال » ، ولكن راسماً كان كاتباً من الهواة . . الفن عنده ليس وسيلة للكسب ، بل إن معظم كتبه كان يطبعها على نفقته ويوزعها على الراغبين ، فقصرت وسائله عن الاستمرار ، وإن كان قد قدم مؤلفات أخرى عن محمود سعيد وآمى نمر ونحو فن مصرى ، كما أصدر كتاباً عن المصور جورج صباغ : ولقد استطاع راسم أن يثرى لغة النقد الفنى بالمصطلحات ، وأن يعرب ويعرف بالكثير من المذاهب والاتجاهات الفنية من

خلال دراساته ، وأن يقدم لمصر ناقدها الفنى الأول الذى طوع لغتها العربية لأغراض الفنون ولنشر الثقافة الفنية : : وكثير من تعبيرات راسم أصبحت من لغة أدب النقد فى مصر . . هو صائغها الأنيق عرضها على صفحات كتبه فتأثرنا بها وإن لم يعرف الكثيرون فضله : :

وصاحب أحمد راسم ناقد فنى آخر كان له حظ أكبر من الشهرة عن طريق الأدب هو بشر فارس . . لم تمنعه تأملاته فى « جبهة الغيب » * عن أن يقدم نقداً فنياً هو من روائع الأدب ، ولكن تأنقه فى الصياغة لم يحجب نظرات نافذة لهذا الناقد الذى كان يرى فى « مناهل » الفن « مسرة العين أو القلب حيناً . ؛ وحيناً مشغلة العقل أو الوجدان » . : وبهذين الغرضين كما يقول « يتم للفن شأنه فى حلبة الثقافة ، وما أحوج الشرق العربى إليها » ! : :

ومن هنا كان بشر فارس يقدم روائع الفنون بنظرة عين ثاقبة ذكية ، وبرؤية يمترج فيها الفكر والوجدان : :

وقد كان بشر فارس بامتلاكه ناصية اللغة وثقافة الفنون من أقدر من تحملوا جهد تعريب اصطلاحات الفن إلى اللغة العربية ، وابتدع فى هذا المجال تعبيرات خاصة به . . كما أنه اتجه بعد ذلك إلى مناهل التصوير العربى ، فدرسها دراسة العالم الباحث المدقق والفنان العارف : :

وظل بشر فارس مشرفاً على الشعبة القومية للجمعية الدولية لنقاد الفن حتى تشتت شملها برحيله المفاجئ الذى انطفأت معه ملكات متوقدة كانت لهذا الكاتب الباحث الفنان : :

---

* « جبهة الغيب » من مؤلفات بشر فارس الأدبية التى لم تشغله على تعددها عن المشاركة بقدر ملحوظ فى النقد الفنى .

ينفتح أدب الفنون التشكيلية بعد بداية الأربعينيات على آفاق فسيحة . . ويحدث التحول الهائل الذى جاء فى أعقاب الحرب أثره فى اتصالات تيارات الفكر وفى متابعة حركات الفن المعاصر وتياراته من خلال حضارة « الصورة » ، ومن خلال الكلمة ، ومن خلال اللقاء المباشر بالاتجاهات العالمية فى معارض الفن . . ويتسع نطاق ممارسة النقد الفنى . .

ولكن هذه مرحلة أخرى ما زالت سماتها تتشكل . . ولها مجال آخر من البحث . . أما هذه الكلمات فهى تصور ملامح من تاريخ اللقاء بين فنون الشكل وفنون الكلمة ، وهى ترسل تحية للرواد الذين خاضوا هذا المجال بجسارة ومحبة وصدق ، وأسدوا لأدب الفنون التشكيلية فضلا سيظل باقياً .

العقاد . . . والفنون التشكيلية

ليس من جيل العقاد مفكر أو أديب مثله عكست كتاباته اهتماماته بالفنون ، وأفصحت منذ البدء عن وجهة نظر؛ بل عن يقين فى ضرورة الفن للمجتمع ، وعن مدلول الفن الجميل فى نظره ، ومصاحبة العقاد فى كتاباته تطلعنا على منهج متماسك فى النظر إلى الأعمال الفنية يصدر عن خلفية فلسفية لمعنى الجمال عنده ، ويقدم أمثلة تطبيقية تشير إلى ذوقه ومطالبه من العمل الفنى ، وتحدد مدارس وأعمالا يؤثرها بحبه .

حقيقة كان عصر العقاد عصر نهضة من سماته الشمول والتعدد وتقارب اللقاء بين أهل الفن وأهل الأدب ، وكان لغيره من رواد هذا العصر كتاباتهم واهتماماتهم بالفنون الجميلة ، كما كانت تعرف بهذا الاسم الشائع : . كان لهيكل كتاباته وإيثاره الفن القومى ودعوته إلى استلهام التراث ، وكان لمى تأملاتها الرومانسية أمام أعمال عباقرة عصر النهضة الأوربية ، كذلك تناول المازنى بنظرته الذكية معارض الفنون فى العشرينيات بالرأى والتحليل ، ولم تخل كتابات هيكل ومى من نظرات فى معارض الفن وتقدير للأعمال الفنية تؤكد الاتصال المباشر بالحضارة الغربية ، وجاء توفيق الحكيم بعد ذلك برصيد من التأملات أثرتها الرحلة الأوربية شملت كتاباته مقابلات بين الفنون المصرية القديمة ، والفن الإغريقى ، كما نثرت رسائله فى « زهرة العمر » عبيراً من إلفه الحميم للأعمال الفنية فى متاحف أوربا .

أما العقاد الذى طاف العالم من مكانه فحصلته من الفن جاءت من سعيه

الحثيث إلى المعرفة ، وكان لقاؤه بالأعمال الفنية لقاء يجمع حسه الرومانسى ورؤياه العقلية الصارمة : : وقد استطاع من بيته أن يجوب متاحف العالم ويقف إزاء أروع الأعمال الفنية ويصاحبها من خلال الكتب ، وأن يستصحب فى تأملها والحكم عليها نظراته فى خصائص التعبير الجمالى وبعض أدواته فى مقاييس الشعر التى أرسّها مدرسة « الديوان » فى حركة البعث والتجديد بزعامة العقاد والمازنى وشكرى . وظلت قضية الفن من شواغل العقاد ، لم تصرفه عنها قضايا السياسة والأدب ، وبقى موقفه المحدد من آثار الفنون خطًّا متصلا فى فكره يمثل سمة من سماته ، وفى هذا يبدو بعض ماتميز به :

وتلقى نشأة العقاد الأولى ضوءاً على أول مصادر ارتباطه بالجمال وإلفه لآثار الفن ، فنى أسوان مهد نشأته صافحت نظراته أروع لقاء بين الطبيعة وبين الآثار ، وشغل ضياء « مدينة الشمس » نفسه هياماً بالبهاء والوضوح .وأفعمها حسًّا وتفتحاً وشاعرية .

وكان مجلسه عند قصر « ملاّ » هو مكانه الأثير حيث « الجبل الغربى تليه الجزر والجنادل المعترضة فى جوف النهر ، وهو ينساب بينهما انسياباً فروعاً وشعاباً » ، وحيث « الجبال التى تمتد على طول الأفق كالديباجة السوداء حول تلك المناظر الساحرة ، فيجلو ضوء الكواكب منها صورة قاتمة كأنها الصورة الفحمية رسب فيها الظل من جانب وطفا من جانب ، فإذا كانت الليلة مقمرة أخذ القمر يرفع عنها سدفة بعد سدفة ، ويزحزح منها رواقاً بعد رواق ، كمشاهد الحلم البعيد العهد بالذاكرة تستعيده فيتألف فى ذهنك شتاته وتبرز لك غوامضه ، حتى إذا اتسق الضياء عن تلك المواضع ظلال الغسق مثلت أمامك وهى إلى مشهد حلم غابر أقرب منها إلى مشهد تراه بين يديك ، وتحس صلابة أرضه تحت قدميك ،

فإذا نظرت فى تلك الساعة إلى القمر ، ثم نظرت إلى تلك الأماكن أنست بينهما ألفة وأسراراً ، وعرفت لهما حرمة وجواراً ، ورأيت من عزلة الأماكن وانفرادها وبعد الجالس فيها عن استشعار الصلة بغيرها ما يوهمك أن القمر لا يطلع فى تلك الساعة على غير تلك البقعة من الدنيا »[١] .

على هذا الهيام الأصيل بجمال الطبيعة والإلف الحميم لرؤى الآثار ولقائهما الفذ فى أسوان تتفتح فى نفس العقاد بادرة فلسفة ووجهة نظر فى الفن تحددت ملامحها فى كتاباته .

معنى الجمال والفن عند العقاد :

يبدو فى كتابى العقاد « المطالعات » و « مراجعات فى الآداب والفنون » تحديده لمعنى الجمال فى الحياة والفن وربطه بينهما ، فالفن عنده دائماً صنو الحياة ، وفكرة الجمال فى الحياة عنده هى بعينها فكرة الجمال فى الفنون ، كلاهما مناطه الحرية ، فالجسم الجميل فى رأيه هو الجسم الحر الطليق ، وسواء أنظرنا إلى الجسم فى جملته أم إلى كل عضو من الأعضاء فقد يتم تناسب الشكل فى وجه قسيم صحيح ، ثم لا يعجبك ولا تنشط إليه روحك ، لأنك لا تحس فيه ما يدل على حركة الحياة فى نفس صاحبه ، وذلك ما يسمونه بثقل الروح ، وندع الأعضاء والأجسام وننظر إلى الفضائل والأخلاق فلا نجد خصلة معدودة من الخصائل الجميلة المحمودة إلا فيها معنى من غلبة الحرية على الضرورة[٢] .

---

(١) الفصول للعقاد .

(٢) مطالعات فى الأدب والفنون .

فالجمال عند العقاد مناطه تغلب الحرية على الضرورة ، وهذه الفكرة هى فكرة الجمال فى الحياة وفى الفنون كلها من موسيقى وشعر وتمثيل وتصوير ورقص ورياضة :. ولكن الحرية ليست بالفوضى التى لا يمازجها نظام ولا يحيط بها قانون ، فلا عجب أن يمثل الفن قيود الجمال وأنظمته كما يمثل حريته وانطلاقه ، وأن نرى الفن حافلا بالأوزان والأوضاع كما نراه حافلا بالتطلع والرجاء ، فحرية الفن تستلزم الاختيار والمشيئة ، وهى وسيلة تتمثل فى التغلب على العوائق الفنية واستلزامها بتلك القيود .

والجمال واحد فى الفن والحياة ، ولكن الفن صورة مختصرة من جمال الحياة ذلك الجمال الذى يراه العقاد أسمى من جميع ماتناله المنافع والأغراض .

ذلك هو مقياس الجمال الأول عند العقاد فى الحياة والفن ، وهو يؤكده فى مطالعاته كما أكده فى المراجعات حين يقول : « للفنون الجميلة مقياس من الحرية لا يضل فيه الناس ، فلك أن تقول مثلا إنها كلما ازداد نصيبها من الحرية سمت طبقتها فى الجمال والنفاسة ، وإنها كلما قل نصيبها منها ابتعدت عن طبقة الفن الجميل ، واقتربت من الصناعات الفنية والمشاغل الضرورية » [1] .

ومطلب الحرية فى الفن باعتباره مناط الجمال يستدعى مطلباً آخر يلح العقاد فى توافره ليكون العمل فنًّا شعراً كان أو موسيقى أو تصويراً ، ذلك هو مطلب الصدق باعتباره جوهر الجمال وعنصر البلاغة وقوام الذوق . والصدق فى مفهوم العقاد هو الصدق الفنى الذى يلتزم الجوهر ويمثل الحقيقة السامية فى زى شكل محسوس . وهذا الصدق يتطلب الأداء الجميل الحكيم ، فهو شعار العقاد فى كل الفنون . . وكل فن لا تعرف له قاعدة وأصول فى الأداء هو فى نظره ضرب من

---

(١) مطالعات فى الكتب والحياة .

الغموض ، ولكن القاعدة لا تذهب بصدق التصوير والأصالة بل هى أداة لتأكيدها ووسيلة لإبرازها .

وإلحاحه فى مطلب الصدق ، يدعوه أن يهاجم البهرج باعتباره زيفاً يحجب صدق الإيحاء فى العمل الفنى ، فهو كلف بالمعانى النفسية وباللفتة الخاصة يتطلبها فى الشعر كما يتحراها فى فنون التشكيل .

ومن أجل هذه المحصلة المعنوية يرى العقاد أن مسرات الشعر والكتابة والفنون عامة ليست مطالبة — كما يرى البعض — أن تعرض نفسها على الناظرين ليلتفتوا إليها حين يشاءون بلا جهد ولا استعداد ، وإنما هى تحتاج إلى التأمل والانتباه والجمال إن كان سهلا معجباً فإن معنى السهولة فى جمال الفنون لا تعنى أنه رخيص مباح لكل من يرمقه بجانب عينه ، ولا أنه غنى عن التأمل والتفكير ، ولكن معناه أنه سهل سائغ لمن يستعد له استعداده ويبذل فيه ثمنه [1] .

من هذه الخطوط العامة الفكرية نستطيع أن نلمس نسيجاً يمثل ذوق العقاد الناقد ، وأن نلمح ضرورة الفن للحياة فى رأيه وتقديره لكل ما يدخل فى حصيلة الوجدان البشرى وحفاوته بكل أثر صادق من آثار الفنون .

ضرورة الفن :

كان على العقاد كرائد طليعى أن ينافح عن الفن ويؤكد ضرورته فى جيل لم يكن إدراكه قد ارتفع إلى حد يضع الفن من حياة الأمة فى مكانته الصحيحة ؛ وبشجاعة الكلمة ألقى العقاد بأسلحته الجدلية فى معركة الفن بين الضرورة والكمالية . . فى مؤلفه « ساعات بين الكتب » يقول فى العشرينيات : « الضروريات قبل

---

(١) مراجعات فى الآداب والفنون .



النحت المستقبلى للفنان « بوتشيونى » Boccioni

الكماليات ، كلمة تسمعها كلما تحدث متحدث عن أثر يقام لعظيم ، أو زينة فنية تتجمل بها مناظر المدينة ، أو دراسة أدبية لا يصنع فيها الخبز ولا يحمل عليها الماء ، والذين يصيحون بتلك الكلمة يظنون أن الدراسات الفنية والأدبية مما يمكن أن يؤجل ويؤجل إلى أن ننظر حولنا فنرى أننا مستوفون لكل صناعة مربحة ولكل علم منتج ولكل عمل يدوى ، وأننا لا نشترى الإبر ولا الخيط والمخيط من الأسواق الأجنبية فيومئذ نقول لأنفسنا : ها نحن اليوم قد استوفينا الضروريات فلنبدأ بالكماليات ، وها قد وفر عندنا الزاد فلنلتفت للنوافل والفضول ، ونقول للمصورين والموسيقيين والكتاب والشعراء: الآن فاظهروا من حيث كنتم مختفين ، ثم اخلقوا لأنفسكم المواهب والعبقريات التى لم تكن مخلوقة قبل اليوم ، فقد فرغنا من مائدة الطعام والشراب ، ولم يبق لنا إلا أن نلهو بالمنادمة والسماع وذلك خطأ جسيم فيما يلوح لنا وليد الخطأ فى وضع كلمة لغير معناها أو وصف شيء بغير صفته ، فالفنون والآداب ليست من " الكماليات " التى تجيء فى ترتيب الظهور بعد الطعام والشراب والكساء والبناء ، لأن الأغانى والصور والحلى وجدت مع الناس قبل أن يبرحوا الكهوف إلى العمار ، وقبل أن يتهيأ لهم من وسائل الرفاهية ما يتهيأ اليوم لأفقر الناس ، وإذا كان الإنسان يعيش بغير الصور والأناشيد ولكنه لا يعيش بغير الخبز والماء ولوازم الجسد فليس مقياس الحياة هو أقل مانحتاج إليه ولا نعيش بغيره ، بل هو أرفع مانحتاج إليه وقد نعيش بغيره . . ولا معنى إذن لتسميتنا الفنون والآداب بالكماليات وانتظارها فى دورها بعد استيفاء جميع الضروريات ، فإن الكماليات إذا كانت تجيء فى الحاجة إليها بعد ترتيب الضروريات فليس باللازم أن تجيء ملكاتها بعد الملكات التى تستنبط الضروريات. فالشعور إذا انبث فى الفرد أو الأمة لا يتبع فى مسيره ذلك الخط العجيب من الترتيب

المضحك المستحيل ، ولكنه ينبث هنا وهناك ويدل على نفسه بمختلف الدلالات ، وقد يأتى بالمغنين المطربين قبل أن يأتى بالحدادين والنجارين منذ كان الغناء أدل على الحياة من عمل الحديد والخشب . فإننا بغير الحديد والخشب قد نحيا ونمتلىء بالحياة ، ولكننا لغير البواعث التى ستجيش فى النفس إلى الغناء لا نعد من الأحياء » .

وتظل قضية الفن بين الضرورة والكماليات من شواغل العقاد الفكرية ينافح عنها ، ويؤكد أمر ضرورة الفن بما يسوقه من منطق البراهين . فى كتاب « أنا » يعود العقاد بعد سنوات فيناقش هذه القضية مع صاحبه الذى يدير معه الحوار فى بعض فصول الكتاب فيقول :

« ولم ينته صاحبى من تقليب تلك الصور إلا وهو يقول : فن جميل . نعم فن جميل . . ولكن ما غناء الفنون الجميلة فى عصرنا هذا عصر العلوم والصناعات! وأية أمة فى عصرنا هذا تفرغ للفن كما فرغ له الإغريق وعليها ذلك الإلحاح الدائم من حاجتها إلى العلم وحاجتها إلى الصناعة ؟

« وتذكرت فى تلك اللحظة سؤالا سمعه الناس ولا يزالون يسمعونه منذ ظهرت بينهم الصناعة الحديثة والعلم الحديث ، وقد سألته مرات ، وأصبحت فى هذا المقام أن أكون أنا السائل قبل أن أكون المسئول . فقلت لصاحبى وأيهما أحق بالعناية والتقديم ؟ وأيهما أجدر بالأمم أن تفخر به وترعاه ؟

قال : وهل فى ذلك جدال ؟ أحقها بالعناية والتقديم هو الذى تحتاج إليه ولاتستغنى عنه !

قلت : ولكن هذا المقياس ياصاحبى أخطأ مقياس للتفضيل بين شيئين يتعلقان بالإنسان ، لأن الذى لاتستغنى عنه دائماً هو الضرورات الحيوانية التى

تقارب بيننا وبين من دوننا من الأحياء . والذى نحسبه من الكماليات هو الكمال الذى تتفاضل به منازل الناس . ندع الحاجة ومقاييسها فليست هى بمقياس صحيح . .

« فالأمة بغير علم أمة جاهلة ، ولكنها قد تكون على جهلها وافية الخلق والشعور ، والأمة بغير صناعة أمة تعوزها أداة العمل ، ولكنها على هذا قد تكون صحيحة الحس ، صحيحة التفكير ، والأمة بغير تعبير أمة مهزولة أو مشرفة على الموت ، وكذلك تكون الأمم التى خلت من الفنون ، لأ ن الفنون هى تعبير الأمم عن الحياة » .

وإلحاح هذا السؤال عن أهمية الفن ودوره وكثرة المعارك حوله تستحث طبيعة المحارب فى نفسه فيظل يتناول هذا الموضوع من كل أوجهه يعود إليه مرة أخرى فيؤكد نفعية الفن ويتساءل كيف توصف قطعة فنية بأنها من أعمال الفن الجيد ولا يكون فيها نفع للناس وتحقيق لغاية إنسانية ؟

ويواجه الجدل حول الفن للفن فيقول : « إذا كان معنى الفن للفن مرادفاً لمعنى الفن للإنسان فلا اختلاف على المعانى ولا على الكلمات . . وإذا كان المقصود من قولهم بمدرسة الفن للفن أنها مدرسة مجردة من الصبغة الإنسانية فلا محل هنا للخلاف بين قولين أو مذهبين » .

وظل العقاد ديدباناً فكرياً يتصدى لهذه المعارك وهو لها بأدواته وأسلحته ، فكان فى ذاته منطق الدفاع عن الفن كضرورة منذ حمل شرف الكلمة حتى صمت القلم .

نماذج من نقده الفنى :

ولم يقف العقاد عند نظرياته فى الجمال الفنى . ولا عند معاركه من أجل تأكيد ضرورة الفن واعتباره غاية ومنفعة ، وإنما حفلت كتاباته ، وبخاصة فى النصف الثانى من العشرينيات ، بنماذج من نقده التطبيقى فى مجال الفن التشكيلى فيما ناقشه من أعمال فنية من خلال زياراته لمعارض الفن أو أحاديثه عن حياة كبار الفنانين ، وقد اجتمع جانب كبير منها فى ساعات بين الكتب ، يتحدث العقاد عن روبنس بمناسبة مرور ٣٥٠ سنة على مولده ، وبعد أن يعرض لحياته وآثاره يقول : « إنك لا تجد فى مئات الصور التى تنسب إليه أثراً بارزاً للخيال الرفيع أو للعطف السرى أو للتذوق اللطيف ، وإنما يستوحى الرجل رأسه لا قلبه وحقائق العيان لا نوازع الخيال ، ولا يستثنى من هذه الحلة إلا قليل من الصور التى رسمها لبنيه أو لزوجته أو لأقربائه ، فإنك واجد فى هذه عطفاً حيًّا لا تجده فى غيره وإحساساً رقيقاً لا يطالعك فى رسومه الكبيرة أو الصغيرة من وجوه الناس ولا من محاسن الطبيعة » .

ثم يشير إلى المرأة فى فن روبنس فيقول :

« المرأة عنده امرأة ولادة ومتعة ، والنظرة التى ينظر بها إليها نظرة شهوانية ولكنها بريئة من المرض والحس المخبول ، وحياته كلها حياة عمل وحصافة سواء أكان عمله هذا فى معارض السياسة أم على لوحة التصوير » .

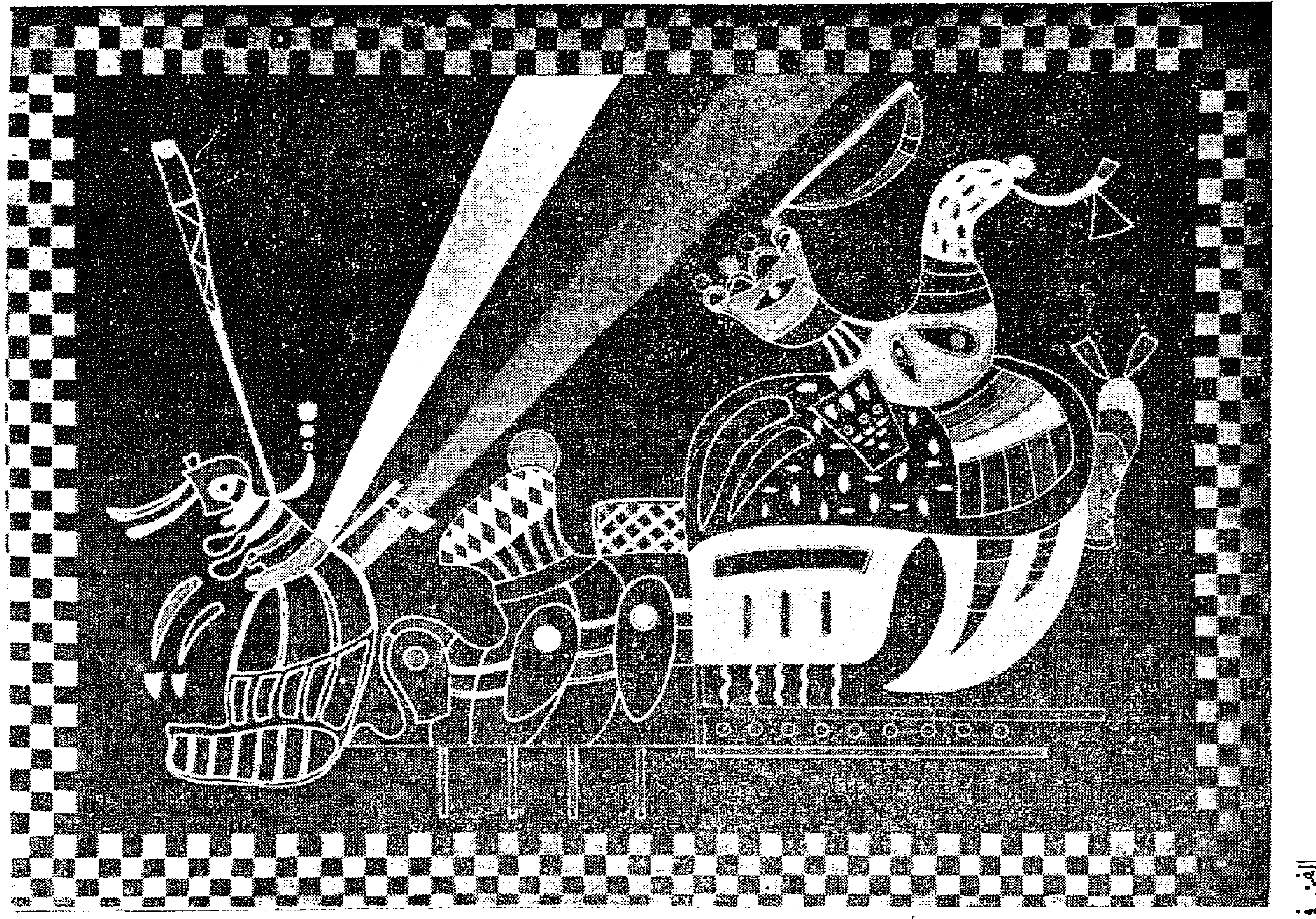
ولكنه لا ينكر فى مقاله على روبنس فضائله حيث يقول : « من آيات ذلك الرجل القدير أنه استطاع أن يخلو هذا الحلو المعيب من الشاعرية وأن يجىء مع هذا بصورة قوية تبدهك بشعور الثقة وتمكن الأستاذية وقلة التردد ويغطى ما فيها من الصدق والإحكام على مافيها من الغلظة وعيوب الشكل الدميم ! . . أما صور

روبنس الدينية ففيها تنوع الملامح وإتقان التلوين وتمكن الأستاذية ، ولكنها متفردة أو تكاد تقفز من القداسة الخاشعة والإيمان الوطيد » .

وفى حديث آخر عن المصور جورج رومنى يقول : « أما فن رومنى فجملة ما يقال فيه أنه كان أقدر مصور فى زمانه على اختطاف اللمحة البارقة على الوجوه وتقييدها بالريشة والظلال ، أو أنه كان قديراً على إخفاء قدرته العظيمة وراء الملاحة المحببة التى يسبغها على وجوهه وشخوصه ولكن تلوينه لا يجارى تلك القدرة فى البراعة والإتقان ولا ينم على الذوق اللطيف الذى تنم عليه دقته فى أداء الملامح وتسجيل خفقات الشعور على صفحات الوجوه » .

وبمناسبة إزاحة الستار عن تمثال نهضة مصر يكتب العقاد فى مايو ١٩٢٨ مقالا بعنوان تمثال النهضة يقول فيه : « تمثال نهضة مصر أول عنوان يقرؤه العابر فى ميادين القاهرة من كتاب نهضتنا الفنية ، أو إن شئت فقل من كتاب نهضتنا القومية فى شتى فروع الحياة . وقد كان العابر فى هذه العاصمة لا يقع على رمز واحد لروح مصر الحديثة ، ولا يلمح فى طية من طياتها ملامح منف الذاهبة وآثار الجبابرة والخالدين من بناة الأهرام والأوتاد ، فاليوم يتصل ما بين مصر الحديثة ومنف القديمة ، ويتقارب ما بين أبى الهول الرابض وأبى الهول الناهض وتنطق صخور مصر مرة أخرى بما أفاضته عليها روح مصر ما ضيها العريق وحاضرها المأمول » .

ويشير العقاد بعد ذلك إلى نقد وجهه للنموذج الأول للتمثال سنة ١٩٢١ إذ رأى فى نموذج أبى الهول الأول ملامح بطلمية تباعد بينه وبين أبى الهول الفرعونى القديم ، ولكنه يقول : « فمن ينظر الآن إلى وجه أبى الهول الذى أميط عنه الستار فى هذا الأسبوع يحمد للأستاذ مختار أنه أخرجه فى صورة مصرية فرعونية تدل عليها



استلهام فنون الأطفال فى للفن الحديث « كاندنسكى » شعاعان Kandinsky

الشفتان والأنف والذقن والخدان والبنان ، ولم يجعله بطليموسيًّا كما مثله فى صوره الأولى منذ ثمانى سنوات : ويخيل إلينا كما لاحظ صديق لنا أن الأستاذ مختار غلا فى ذلك حتى ألبس وجه أبى الهول مسحة الإنسانية التى لا تناسب ما يحف به من رهبة الغموض والأسرار : وقد يقال إنه ألبسه هذه المسحة لأن أبا الهول المجاهد فى النهوض يناسبه ضعف الإنسانية وعناؤها فى مغالبة العقبات والآلام » :

وفى مقال آخر عنوانه « صورة » يشير العقاد إلى حاجة الآثار الفنية إلى الأطوار النفسية التى تلائمها ، وإلى أن التقدير الصحيح لا يتهيأ لنا إلا مع المشابهة فى النظرة والمقاربة فى الإحساس ويقع « التهيؤ » الذى لا غنى عنه فى كل تقدير يتصل بالخيال والشعور :

ثم يتحدث بعد ذلك عن صورة لقيها عند صديقه المصور شعبان زكى بالمطرية بين ودائع كثيرة للفنان محمد حسن الذى كان يتم دراسة التصوير فى المعاهد الإيطالية .

والصورة التى استحوذت على إعجاب العقاد تمثل أرملة على قبر زوجها أعجبه منها براعة اختيار الفنان للموقف ودلالة المحتوى النفسى للوحة :

يقول العقاد : « انظر كيف اهتدى مصورها البارع إلى الوجه الوحيد الذى هو أجمع لمعانيها وأليق بموضوعها وأشبه بحظها من الوقار والجمال » : الفتاة الحزينة لم يبدها فى صورة التفجع والقنوط — كما يلاحظ العقاد — « أن الفنان كان وشيكاً أن يضع المنديل فى حيث يكون البكاء ، ولو أنه فعل ذلك لما لامه أحد من الذين يطالبونه بحرف التصوير ولفظه ويغفلون عن غرضه ومعناه ، ولكنه كان يحجب عنا وجهاً حزيناً ليرينا قطعة من القماش المبلول ، وكان يرينا البكاء عملا ماديا قوامه الجفون والأهداب وقطرات الدموع ولا يرينا إياه حالة فى النفس يستحضرها

الخيال بما يقارنها من الأشجان والحسرات والإجهاش والانتظار » :

كذلك يشير العقاد إلى اختيار الفنان لوقفة الفتاة على الضريح ، وأنه لم يجعلها مستندة إليه أو جالسة إلى جواره . : ولكن وقفتها في حذار وشجن إلى قبلة خطواتها المثقلة ومطمح طرفها الكليل والتى هى بحركات النفوس المعنوية أشبه منها بحركات الأقدام والأجسام؛ وعلى البعد السحيق الميئوس منه أدل منها على القرب الماثل الميسور ، بل هو كان يطمس معالم تلك الخطوة المتروكة التى هى على قربها تمثل لك بعد الهاوية المستحيلة بين الحياة والموت وبين الحزين القائم على الثرى والفقيد المغيب تحت التراب » :

ويمضى العقاد على هذا النحو مركزاً على الحركة النفسية والمدلول الأدبى للوحة ، فى حين نراه فى نقده للشعر أكثر استقصاء للصورة التشكيلية يرى لها عناصرها التى تتم بها من جميع نواحيها — عنصر المنظر كله ، وعنصر اللون ، وعنصر الملمس وعنصر الوقت الذى تراها فيه ، وعنصر الموقع وعنصر الحركة :

وما إبرازه للصورة فى وصف ابن الرومى لحقول الكتان وتركيزه على عناصر تشكيلية كاللون الأخضر والملمس الناعم واستعانته على استجلاء كمال الحس فى شعر المتنبى بأدوات التصوير إلا أمثلة لمطلب الصورة فى الشعر عنده ، وهو فى نظره للوحة يغلب عليه أحياناً حس الأديب ، وفى تأمله للصورة الشعرية فى القصيد يغلب عليه حس الفنان .

على أن العقاد حين يتناول فلسفة فن معين فى شمولها يكون أكثر نفاذاً كأن يتناول فلسفة الفن المصرى القديم وفضائله أو مميزات الفن الإغريقى فى صدقه وصف الطبيعة وصدق الشعور بها .

موقف العقاد من الفن الحديث :

على أن من مواقف العقاد النقدية الثابتة موقف الرفض الدائم للفنون الحديثة. وهو موقف ليس بجديد عليه ، بل إنه يتضح منذ سنة ١٩٢٨ حين يقام المعرض الفرنسى فى القاهرة ، فيكتب مقاله فن التصوير بين القديم والحديث ويقول فى هذا المقال :

« فى المعرض الفرنسى الذى يقام الآن فى القاهرة حجة للقائلين بأن تقدم الفن غير تقدم العلم ، وأن سنة الارتقاء لا تسرى على التصوير خاصة سريانها على الصناعة والاختراع ، ففى الصور التى رسمها عباقرة التصوير قبل مائة سنة ما هو أجمل وأفخم وأدل على القدرة والأستاذية من أحدث الصور التى ابتدعتها قرائح المعاصرين ، ولو جاز لنا أن نوافق أو نخالف أحداً من الناقدين لقلنا إن « الإمبرشنزم » الذى لهج به المصورون فى هذا العصر يهبط بالفن كلما تمادى إلى حيث يكثر فيه الادعاء ويضعف المرجع المصطلح عليه ويصبح الشذوذ هو القاعدة والقاعدة هى الشذوذ » .

ثم يستطرد فيقول : « فالمصور الحديث الذى يجرى على أسلوب الإحساسيين المزعوم يريد أن يتخذ له لوناً وسحنة بارزة فى جميع مصنوعاته كل البروز فتوشك أن تقارب حدود الكاريكاتور ، وتلح على الأذواق إلى ما يخالطها بالضجر والنفور وقلما نرى فيهم من يحرف الأشكال والألوان ليكون التحريف أدل على المعنى وأبعث على توجيه الفكر إلى ناحيته المقصودة ، وإنما هم يحرفون الأشكال والألوان لتدل عليهم وتؤخذ عند النظر إليها مأخذ العلامة الشخصية التى ينفردون بها . والإحساسية فى هذه الحالة هى مجرد المخالفة للآخرين على نمط يستطيع به كل من يبغى الخلاف والشذوذ » .

ويسوق العقاد أمثلة يؤيد بها نظرته ، فيشير إلى لوحة لكوربيه مع الكلب الأسود ؛ كانت من معروضات المعرض ، ويتأمل فيها من الدلائل الشخصية ومن التميز بدون الافتعال مايؤيد تميز الشخصية بدون حاجة إلى البدع الفنية ويقول : « إن فى أسلوب النظر واختيار الموضوع وتنوع الأداء وانتشار المعانى متسعاً لإظهار الإحساسية والشخصية يغنينا عن التعمد فى التلوين أو التعسف فى تخصيص الملامح أو المبالغة فى الاتكاء على ناحية من النواحى : فإننا إذا تمادينا فى اختراع الألوان والمواقف على هذه النماذج الحديثة خارجون لا مناص إلى البهرج أو " الفانتزيه " ومضيعون جمال الاتساق بتلك التجزئة التى تذكر الناظر بموائد التشريح ، فليكن الفن كاملا حتى حين ينحصر فى أداء لمحة خاصة أو دلالة مقصوده : أما أن تأخذ لنا جانباً تتعلق عليه بقية الجوانب كما يتعلق الجسم المشلول على أعضائه الساعية فذلك اقتضاب لا يشبع حاسة الكمال والإتقان التى هى جماع روح الفنون ، وأما أن توكل الحواس بالغرائب والتهاويل فذلك مضيع لنزاهة البساطة التى هى لب لباب الجمال » :

ويلاحظ أن العقاد استخدم تعبير الإحساسية مقابلا لعبارة « إمبرشنزم » وهى تقابل الانطباعية أو التأثيرية فى استخدامنا الحالى، غير أنه أطلق التعبير على كل ما فى المعرض من اتجاهات حديثة شملت التكعيبية والمستقبلية وما بعد التأثيرية .

وقد كتب له صديقه الفنان شعبان زكى، وهو مصور ساهم فى طليعة هذا القرن بجهد مشكور فى الحركة الفنيةوالدعوة الثقافية للفنون، يذكره بأن الأعمال التى نقدها باسم الإحساسية لم تكن من الإحساسية فى كثير ولا قليل ، وهى لا تمت بصلة إلى الحركة الصحيحة التى كان عام ١٨٦٥ بدء ظهورها ؛

وقد طالب بهذه المناسبة بموسوعة عربية تحدد مدلول المصطلحات الفنية، واستدرك العقاد التفرقة بين الإحساسية وما أسماه الفن العصرى ، وعرض فى مقاله الثانى لرأيه فى القديم والجديد ، وهو رأى يقوم على عدة أسس :

- إن الفن القديم عنده هو الذى يجرى على أسلوب الكلاسيك أو الرومانتيك مع بعض التجوز ، وليس الفن القديم فى تاريخه ومولد أصحابه :
- إن كل تجديد صحيح فى فن التصوير لا ينافى « فكرة » الأساتذة الأقدمين عن الفن ونظرتهم إلى الأشياء على الإجمال ، لأنهم لو عادوا اليوم لما رفضوا أن يستفيدوا فى تصويرهم بما أحدثته علوم التشريح وملاحظة النور والظلام ، ولكانوا إحساسيين حين تكون الإحساسية صادقة ، ومجددين حين لا يتمادى التجديد إلى الشعوذة والبهلوانية :
- من هذا التجديد المقبول عنده تجديد ديلاكروا وصور سيسلى ومونيه وبيسارو ، فكلها صادقة إذا نظرت إليها من مسافتها المقدرة أو حبست الأشعة فى العين على القدر المناسب لألوانها الطبيعية ، ولكنها مبنية على قواعد يسهل ضبطها والرجوع إليها فى النقد والتعليم .

فالمناط عند العقاد التزام الصدق وظهور القاعدة — التى تضبط العمل الفنى ، ولكنه يسلم بأن نقل المنظر كما هو أسهل من ترجمته إلى منظر آخر يختلف فى القرب أشد الاختلاف ، وينطبق على البعد المحدود كل الارتباط : وبعد ذلك فالفنان الذى يعتمد على الشعور ، أى تصوير الشىء كما يبدو فى نفس ناظره من وراء المحسوسات الآلية ، ومن وراء الصباح والمساء والربيع والشتاء ، لينقل لنا الشجرة كما قد يتخيلها وحدة كاملة فى جميع هذه الملابسات — هو إحساسى ينقل من الداخل أكثر مما ينقل من الخارج ، ويعطينا من الجوهر أقرب مما يعطينا من

الأعراض وهذا عنده هو الكمال الذى تفسده التجزئة حين يغلو فيها الإحساسيون .

فالعقاد لا يستخدم الإحساسية بمفهوم واحد يقابل التأثيرية ، ولكنه يستخدم العبارة وفق مدلولها كتعبير عن الشعور والإحساس ، ويرى بين أهل الفن إحساسيين يشعرون داخل الشيء وجوهره ، ويعبرون عنه ، وهذا هو الفن ، وإحساسيين يأخذون من الشيء عوارضه ويقطعونه أشلاء ويخرجون عن انضباط القواعد ، وهذا هو ما لا يناصره .

وهذا الذى يراه العقاد فى الفن التشكيلى مقابل لرأيه فى الشعر ؛ فالشاعر العظيم عنده كما جاء فى « الديوان » : « هو من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعددها ويحصى أشكالها وألوانها . ومزية الشاعر ليست فى أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به » .

ويناقش العقاد بعد ذلك بعض مذاهب الفن العصرية ، ويضع لها أسماءها المستقبلية (futurism) والتقسيمية (Divisionism) والتعبيرية (expressionism) والوحشية (Favurism) ، ولكنه يراها جميعاً شذوذاً عن سنن المدرسين فى الأصول العامة ، وهو يندد بمغالاة ما رينيتى حين يزعم أن الفن يجب أن يرسم الأشياء فى الزمان لا فى المكان وحده ؛ وما أدى به زعمه إلى أن يرسم أذرعاً خمسة أو ستة للرجل الذى يحك رأسه لأنه يؤديه بذلك أداء صادقاً فى أزمانه المتتابعة .

وهذا الذى ردده العقاد من هجوم على الفن الحديث فى العشرينيات ظل أميناً له فى كتاباته فهو فيما بعد يصف هذه الفنون بأنها ألغاز وأحاجٍ كتلك التى تنتشر فى صحف التسلية من الحروف المتقطعة والأرقام المثلثة أو عن العيون التى ليس لها آناف والآناف التى ليس لها عيون ، بل هو يرى للألغاز والأحاجى تفسيراً يتفق عليه كل من يفهمها بلا استثناء ، فى حين لا يرى فى البقع والخطوط والأصباغ الحديثة

اتفاقاً على فهم بين طائفة من الناس ، وبذلك تحولت الفنون من لغة إنسانية عامة إلى خرافة سرية فى ذهن رجل واحد :

كذلك هو يهاجم ما يزعمه أهل الفن تصويراً للوعى الباطن أو السيريالية (١).

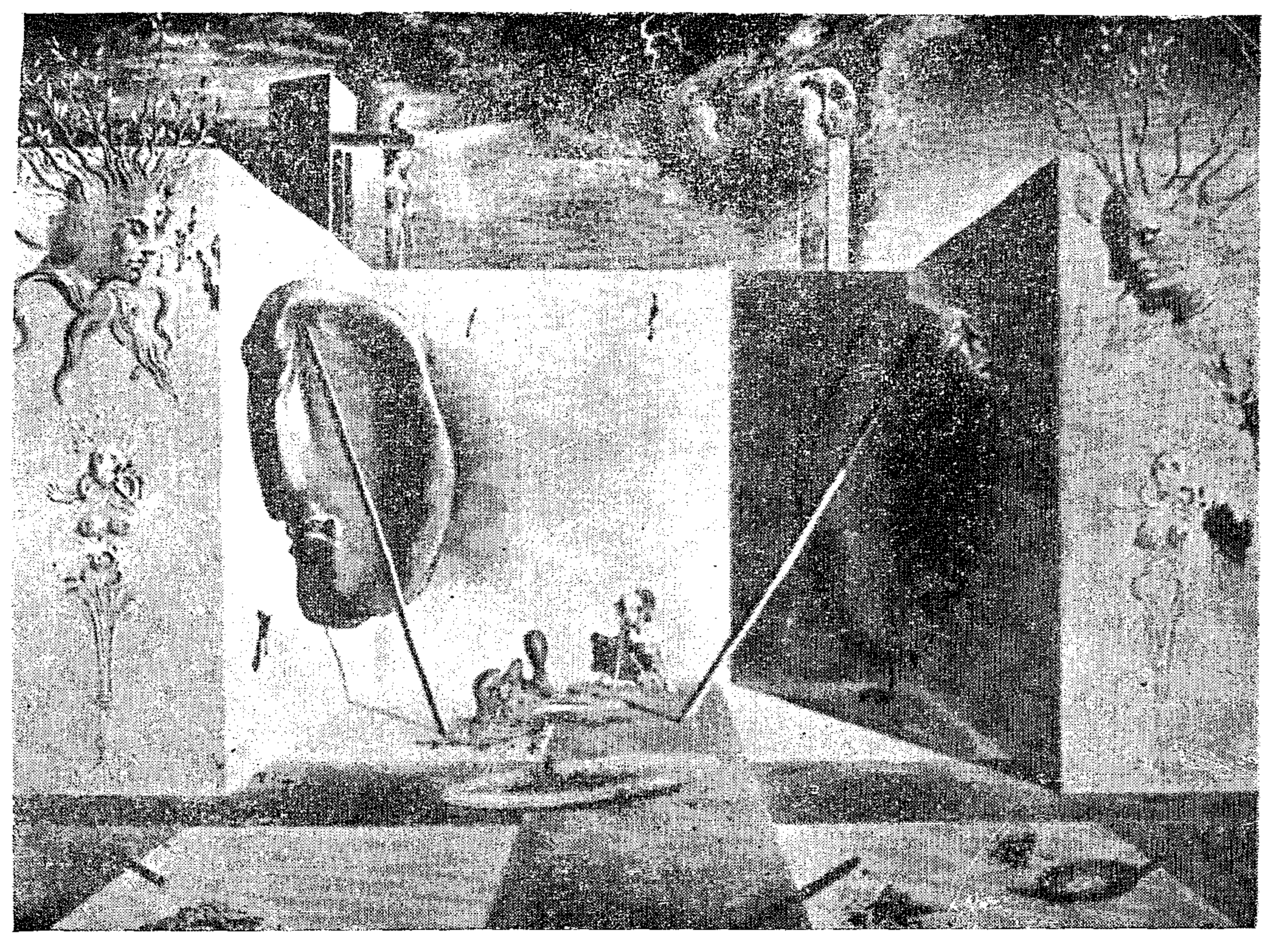
وفى مقالاته الأخيرة يقول : « إن السيريالية وما إليها من تلك التقليعات هى " موضات " من قبيل عمائم الأمريكيات فى العصر الحاضر . السيريالية الفنية اليوم هى على الأقل عاشرة الموضوعات التى ظهرت من قبلها بعد الحرب العالمية الأولى ، فلا فرق بين التكعيبية الهوجاء أو الوحشية أو النقطية أو العرضية أو التعبيرية أو اللاتعبيرية أو التأثيرية الجديدة أو اللاتأثيرية أو أية كلمة تتبعها الباء والتاء من صيغ " المذهبية " (٢) :

وهو يؤكد فى هذه المقالات فارقاً هامًّا بين التطور والموضة ؛ فالتطور عمل مستمر تتوالى حالاته على التتابع نتيجة حيوية لما تتقدمها ، ولكن الموضة — على خلاف التطور — عمل متقطع متقلب يغلب فيه تعمد الغرابة والمخالفة وكل ما يلفت النظر إلى حين :

وموقف العقاد من هذه المذاهب فى التصوير الحديث يقابلها موقفه من الشعر ، فهو إن نادى بوجوب عدول الشعر عن حماقة الوصف المحسوس فإنه ينعى على الشعراء الرمزيين غلوهم فى رموز الوعى والباطن وأحاجيه ؛ فهذا الضرب من السيريالية ينكره فى الشعر كما أنكره فى التصوير ، والرمزية التى مارسها شاعراً هى الرمزية التى تقف عند حد الاعتراف بالخفايا والأسرار وترجمة لغة الفكر إلى لغة الحواس ، وميزان الصدق فيها أن يكون الرمز ضرورة لا اختيار فيها . . هذه الرمزية مارسها

(١) أنا بقلم عباس العقاد .

(٢) يوميات الأخبار ٣٠ / ١ / ١٩٦٣ .



السيريالية « سلڤادور دالى » هيروديّات Salvador Dali

العقاد فى أشعار « ترجمة شيطان » ، وإن عدل عنها فى « أعاصير مغرب » « وبعد الأعاصير »[1] .

على أن موقف العقاد من الفن الحديث – أيًّا كان الرأى فيه – موقف متماسك صادر عن منهجه ، ومطلبه من الفن مطلب الصدق ، وما يقتضيه من وضوح الفهم واستقامة البناء واستواء القواعد والمقاييس. وهذا يجعله يقف موقف الرفض من كل عمل فنى لا يقوم على قاعدة أو يغلب الغموض على وضوح الفهم أو يضطرب فيه إدراك المعانى . فالأشكال فى نظره لا تعجبنا وتجمل فى نفوسنا إلا لمعنى تحركه أو لمعنى توحى إليه .

* * *

على أن العقاد لم يعالج الفن قضية ومذهباً ونقداً فقط ، وإنما كان للفنون التشكيلية مكانها الحميم فى حياته ، فمحيط أصدقائه كان يجمع بعض أهل الفن الذين يؤثرهم بمحبته ووده . . وكان الفنان أحمد صبرى مقرر مجموعة من أصدقاء العقاد تتلاقى فى حديقة الحيوان كل أسبوع أطلق عليها اسم مجموعة الحديقة ، وترك لأحمد صبرى اختيار اسم حيوان لكل فرد منها : وكان من أفراد هذه المجموعة صلاح طاهر ، كما كان له صداقات بحامد سعيد وشعبان زكى إلى طائفة أخرى من أصحاب الفنون كالشجاعى الموسيقى وأحمد علام ومجموعة من الشعراء والأدباء .

وقد حفظ العقاد فى بيته –إلى جانب مكتبته الضخمة ومجموعته الموسيقية العظيمة – مجموعة من اللوحات التى يؤثرها بحبه وتدل على ذوقه . . لوحته الشخصية من عمل أحمد صبرى ، وكان يرى فى أعماله البقية الصالحة من فن التصوير المصرى . .

---

(١) العقاد ناقداً .. لعبد الحى دياب .

ولوحة أنس الوجود للفنان هدايت ، وكان يعجبه منه دلائل القدرة على الرسم والافتنان بالأنوار والظلال . : ولوحات من عمل المصور شعبان زكى الذى كان يرى فيه فناناً ينظر ويحلم ويسبغ من أحلامه كثيراً على المناظر الطبيعية أو الحوادث التاريخية التى يسجلها ولوحة للفنان لبيب تادرس من طلائع فنانى الجيل الأول ، وصورة زيارة القبر للفنان محمد حسن التى خصها بمقالة فى ساعات بين الكتب : : وصورته الشخصية بريشة صلاح طاهر . : وللعقاد إزاء هذه الصورة لمحة ذكية ، فهو يرى الفنان فيها قد مثل القابليات قبل تمثيل الملامح والمحسوسات ، فليس فى الصورة حالة محسوسة عنى بها دون غيرها ، ولكن ما من حالة تطرأ على النفس إلا نظرت إلى الصورة فرأيتها قابلة لها موافقة للتعبير عنها . وهذه عنده هى ملكة الإيحاء التى تشترط فى جميع الفنون .

على أن هذه اللمحات من إدراك الإيحاء الخاص للعمل الفنى ، ومهاجمة العقاد لحماقة الوصف المحسوس فى الشعر لا تنأى به أن يتطلب من التصوير المعنى المباشر فى بعض الأحوال ، حين يكلف صديقه الفنان صلاح طاهر إثر أزمة الحب التى مرت به أن يصور له لوحة تمثل فطيرة عليها صرصور وذباب وقدح من عسل يضطرب فيه بعض الذباب ويموت .

ويفسر العقاد معنى اللوحة بأنها تعبر عن عزوف النفس شبعانة أو جائعة عن الشيء الجميل إذا ما تلوث .

وما كان الشاعر الذى يتعقب خطرات النفس فى الصورة الشعرية بحاجة إلى هذه المعالجة المباشرة للمعنى الذى يقصده حين تطلب له هذا الوجه المادى من الأداء الساذج :

وفى مجموعة العقاد بعد هذا نسخ مطبوعة من أعمال خالدة كلوحة الينبوع لآنجر

والزهرة لفيلاسكيز ، ومجموعات من مؤلفات الفن الضخمة يلتقى فيها ليوناردو إلى جانب براك ورافاييل بجوار بيكاسو . ومن هذه المجموعات كانت سياحاته فى عالم الفن وتأملاته .

* * *

ليس حتما أن تتلاقى مع العقاد فى كل مقاييس حكمه على الفنون التشكيلية : ولكنك لاتستطيع أن تتغاضى عن شجاعته فى الرأى وسبقه إلى التعريف بأهمية الفنون ومكانتها وضرورتها فى المجتمع وارتياده بإصرار مجالاتها عبر سنى حياته الفكرية .. بل هو الذى أكد فى اللغة العربية استخدام كلمة الفنان بعد أن كان الشائع كلمة « الفنى » أو « المتفنن » ، وهو فى تأكيده استخدام هذا التعبير يراه صيغة مبالغة صحيحة أدل على الخلق والإنشاء من مجرد نسبة الفنى إلى الفن كما تنسب المصنوعات[1] . ودلالة هذا التحديد اللغوى تمتد إلى دلالات أخرى معنوية ، فهى صدى لمفهوم العقاد لمكانة الفنان المميزة فى المجتمع ووضعه فى موضعه الصحيح على قمة الوجدان الإنسانى .

---

(١) ساعات بين الكتب .

المازنى . . وآراء فى الفن

كان المازنى عبقرية متعددة الجوانب ، تمثلت فيها روح مصر ، وملامح صادقة من شخصيتها ؛ وهو إلى جانب دوره فى تجديد الشعر والحملة على التقليد، وأثره فى القصة وفى المقالة التى كان كاتبها الفذ ، جمع أيضاً موهبة المترجم وملكة الناقد .

مارس ذلك كله فى أسلوب ظاهره اليسر كأنه يلهو أو يرسل الحديث على سجيته ، وخلف تراثاً ضخماً ، ولكن نظرته إلى آثاره الجمة كانت نظرة تواضع تمثل فى خاتمة كتابه « حصاد الهشيم » إذ يقول : « إنى لا أكتب للأجيال المقبلة ، ولا أطمع فى خلود الذكر . وهل ترى ستكون الأجيال المقبلة محتاجة — كجيلنا — إلى هذه البداءة ؟ أليست أحق بأن يكتب لها نفر منها ؟ تالله ما أحق هذه الأجيال المقبلة بالمرثية إذا كانت ستشعر بالحاجة إلى ما أكتب » .

ومع ذلك مازالت كتابات المازنى تشغل جيلنا بعد أكثر من عشرين عاماً ، وفاته ، وأظن أنها ستظل تشغل الناس . . كما أن آثاره على الأدب المصرى المعاصر أعمق من أن تنكر .

ولكن ما يعنينا من جوانب المازنى المتعددة فى هذا المجال هو ما كشفت عنه كتاباته من آراء ووجهة نظر فى الفن ظهرت كبوادر للنقد الفنى فى مصر ، وتمثل فيها التفاته المبكر إلى آثار الفنون ومقاييسه الجمالية فى تقييمها .

ولقد كانت أكثر الفترات التى عنى فيها المازنى بآثار الفن فى كتاباته هى تلك الحقبة التى أعقبت ثورة سنة ١٩١٩ ، وتجمعت فيها يقظة ضمير مصر ،

وتفتح أهل الفكر على آفاق الفنون واهتمامهم بها .

وجمع كتابه «حصاد الهشيم» مجموعة من مقالاته التى نشرها فى أوائل العشرينيات تبدأ بذلك المقال الذى نشره فى جريدة الأخبار سنة ١٩٢٢ عن الآثار فى مصر : يقول المازنى فى هذا المقال : « الحجر لا يحس الحجر . . ولقد غبر بنا زمن انحطاط كانت فيه آثار الفراعنة والعرب وغيرهم ممن حفظت مصر ذكرهم ، حجارة ، وكان الناس شبهها لا يتنزلون إلى نظرة يلقونها عليها ، وإذا أخطرها شىء ببالهم عجبوا للقدماء وما تجشموه من جهد ، وأضاعوه من وقت ومال فى نقل هذه الحجارة ورصفها وتوطيدها وتلوينها ، وكان أهل الغرب يفدون إلى هذه الحجارة ويوسعونها نظراً وتدبراً وإعجاباً ، ويوسعهم أهل مصر عجباً وتهكما واستسخافاً » .

ثم يقول : « فالآن تغير كل شىء ، حلنا نحن وحالت الحجارة . نطقت لنا ووعينا منطقها ، وارتسمت على ألواح صوانها معان ندركها ونتحرك لها ، وتجسدت لعيوننا وقلوبنا وعقولنا صور مجد قديم وعز باذخ تالد نتعشقها ونكبرها ونحن إلى مثل الحياة التى أنتجتها » .

وهو بعد هذا يصدر عن حس صادق ووعى مستنير ، إذ يرى فيها دليلا على أصالة حركتنا القومية إذ « ما كان بح الأصوات بالهتاف بالاستقلال ، ولا اللجاجة فى المطالبة به ، وما يبدو من التصميم على نيله كاملا غير منقوص — ما كان لهذا وحده أن يقنعنا بأن هبتنا صادقة وحركتنا صميمة عميقة ، فما رأينا فى تاريخ بلد ما نهضة قومية ، لم يكن يريدها نهضة فنية ، ولعمر الحق هل يعقل أن يحس المرء بحقوقه وواجباته ووظيفته فى الحياة قبل أن يحس بنفسه وبما حوله وقبل أن يعرف ماذا هو ، وماذا كان من شأنه ، وقبل أن ينشئ هذا الإحساس والذكر فى نفسه الآمال ؟ » .

وبعد هذا المقال الذى ينبئ عن خلفية فكرية تضع الفن فى مكانه من حياة المجتمع ، وتقدره قدره نرى المازنى يتابع معارض القاهرة الفنية تلك التى بدأت تنظمها الجماعات الفنية الناشئة فى أوائل العشرينيات .

وإذ كان المازنى من جيل كتب له أن يكون جيل التمهيد الذى يعد الأرض ويسوى الطريق لمن بعده ، فإن كتاباته تا بدأت بوضع أسس العمل الفنى وقواعد تقويمه ، فهو يرى أن الفنون تتصل بفلسفة الحياة العالية وبأسرار الجمال العويصة وينكر ما يراه البعض من تغليب قواعد الفن على مجاله المعنوى والروحى ، فهو يرى أن هذه القواعد ليست فى الواقع إلا كالنحو فى اللغة ، وكما أن النحو وظيفته أن يعصم الكاتب من الخطأ فى تعليق الكلام بعضه ببعض ، ويرده عن رفع المنصوب وجر المرفوع وعن جعل المبتدأ خبراً والحرف فعلا ، كذلك قواعد الفن لا عمل لها إلا فى بابه الصناعى على الأكثر ، ولا تجعل « قواعد التصوير والحفر وحدها من المرء مصوراً أو مثالا ولو كان فيها ما كان الخليل من العروض » .

وتلك نظرة نافذة إلى أعماق العمل الفنى تتخطى حدوده الظاهرة ، وتدل على فكر رائد فى هذا المجال .

وهو يكشف فى لمحة أخرى عن إدراك لمعنى التصوير فيقول : « التصوير فى أصله فن تقليدى ، ولكن ليس معنى ذلك أن تمثيل الطبيعة تمثيلا لا يتجاوز مجرد النقل بدون زيادة أو نقص هو كل ما يطلب من التصوير ، ومن المسلم به أن إثبات صورة الشىء ليس عملا فنيًّا ، وإنما يصبح كذلك إذا كان الإثبات بحيث يبرز صفة الشىء ويؤكد مميزاته وينفث فيه روحاً . أو بعبارة أخرى لا يكون رسم فنيا إلا إذا ظهر فيه عنصر الجمال فى الترتيب أو التأليف وإلا إذا صار إبراز الفكرة والأداء وعناصر التمثيل والجمال طابع المصور فى عمله — كل ذلك

واحداً فى جوهره بحيث تصبح الصورة وليست عبارة عن فكرة رسمت وألبست عمداً هذا الثوب الفنى ، بل فكرة خليقة ألا يكون لها وجود إلا بمقدار ما تستطاع العبارة عنها بالتصوير » :

وهو يناقش نظرية الفن للفن أو الفن للمجتمع ونفعية الفنون ، فيرى أن التصوير يمكن أن يخدم غاية اجتماعية ، وأنه فن « ذهنى » كالشعر غرضه العاطفة وأداته الخيال أو الخواطر المتصلة التى توجهها العاطفة وجهتها ، وأن ريشة المصور إذا كانت لا تستطيع أن تجارى القلم فى إيضاح القوانين التى ينبغى أن تجرى على مقتضاها حالات المعيشة وأنظمة الاجتماع وغير ذلك ، فإنها تستطيع ولا شك أن تمثل بما تسعه قدرتها آلام الفقر وحنان المرزوئين به ونزاعهم إلى السعادة ، ومكافحتهم قوى الطبيعة ونظام الاجتماع ؛ وبذلك تحرك فى نفوس النظارة العواطف التى تتولد منها الرغبة فى التغيير والنزوع إلى الإصلاح .

وهو يتحول من النظرية إلى التطبيق عند استعراض بعض معاصريه من الجيل الأول للمصورين ، ويبدو أن أحمد صبرى كان الفنان الأثير عند المازنى ، كما كانت منزلته عند العقاد ، فأعماله تستولى على إعجابه ، وهو ينظر إليها نظرة أديب أكثر من نظرة فنان ، وتستوقفه فيها معان فى التعبير ، وإن كان نقده لا يخلو من لفتات تشكيلية .

أمام لوحة « غلام متشرد » لصبرى يقول المازنى : « هو وسيم الوجه ، تقول لك عينه إنه وطن نفسه على هذه الحياة الضالة إذ كان لا عهد له بغيرها ولا حيلة له فى تغييرها ، ويقول لك محياه الذى يواجهك بحذر ويثنى عنك خداً ، وشفتاه المضمومتان أن تحت هذه الأطمار نفساً فيها خير كثير واستعداد قوى ، ولو أن يداً امتدت إليها وساعفتها لكان لها شأن آخر ، وياله من جمال مخبوء فى أوحال !. . »

وهو بعد هذه المقدمة الأدبية يفاضل بين هذه اللوحة وبين لوحة للفنان محمود سعيد فيقول : « رأينا له صورة سيدة إنجليزية باسمة خيل إلينا أن فيها معانى قصر المصور فى إبرازها ، وأن المرء لو غرز أصبعه فى جانب خدها لما صادف عظاماً تقاومه ، وهذا خطأ فى التخيل بلا ريب ، فإن الجسم عظام ولحم ، ومهما بلغ امتلاء الخدين على جانب الفم فإن من الغلط أن يصورا بحيث تنتفى فكرة وجود عظام الشدقين مستورة تحت اللحم . وليس حول السيدة جو ولا هواء ، فكأنها ملصقة بستار ، أو كأن ظهرها ورقة على ورقة . ويجب أن يشعر الناظر أن حول السيدة هواء كما يشعر إذ ينظر صورة الغلام المتشرد ، وهى مقارنة يجب على المتفرجين أن يقوموا بها ليدركوا الفرق . هذا فضلا عن الدرس الذى فى الألوان فى صورة الغلام والمقابلة بين الوردى الباهت فيها وبين البنفسجى ، وهى مقابلة تلذ العين وتروق النظر » .

وهنا يحاول المازنى أن يتخطى المدلول الأدبى للعمل الفنى إلى مناقشة عناصر الأداء التشكيلى والحكم عليها . . غير أن نقده هذا العمل من أعمال محمود سعيد لا يعنى عدم استجابته لأسلوبه الفنى ، بل هو على العكس أفرد مقالا كاملا لأعمال محمود سعيد فى مناسبة سابقة لما تمثله فيها من دلالات ومعان يضعها فى المحل الأول عند النظر إلى آثار الفنون ، فهو دائما يستقرئ فى العمل الفنى فكرته ومحتواه وقدرته على تجسيم المعانى .

ولهذا فهو يرى أنه « إذا كانت رقعة الصورة محدودة ، وكان التصغير الذى يضطر إليه الرسام لا يحرك الإحساس بالجلال تحريك الضخامة وترامى الأبعاد على الرغم مما يصنعه المصور وما يستطيع أن يقوم بخيال الناظر ، فإن المصور مع ذلك يسعه إلى حد أن يعطينا فكرة عما لا يقوى على المحافظة على حقيقة أبعاده ، وذلك

بواسطة المقارنة بمقياس معروف مقرر فى البداءة ، وخير مقياس هو الإنسان ، على الرغم من تفاوت أطوال الناس واختلاف أجرامهم » . . وهو يرى أنه من « السخافة الواضحة أن يعمد أحد إلى منظر جليل رائع فيصغره ويدعه على لوحة وحده ، وليس إلى جانبه لا إنسان ولا حيوان ولا منزل أو شجرة أو غير ذلك مما يناسب المشهد ويعين على تصور ضخامته » .

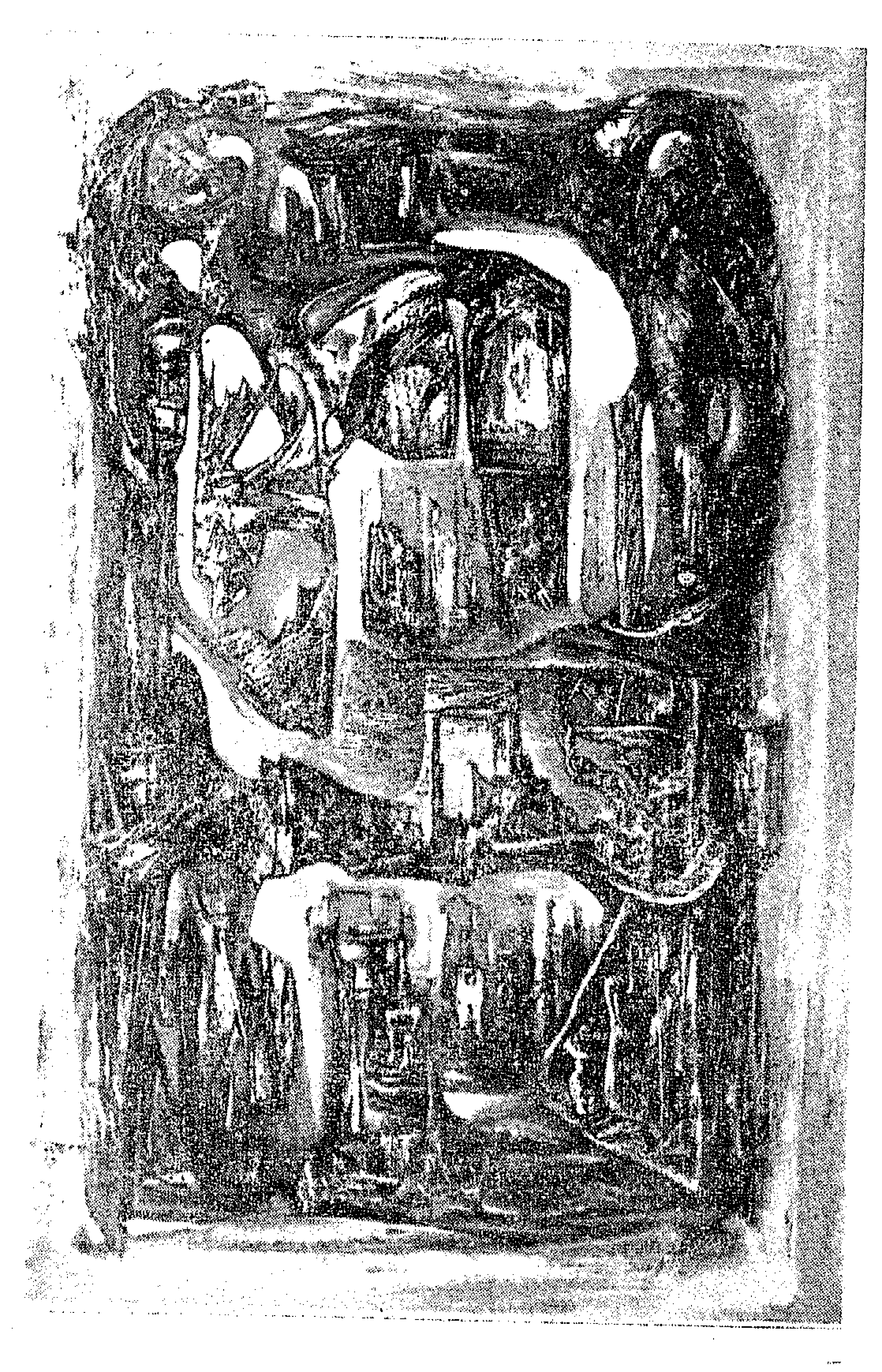
ومن أجل هذا فهو يرفض لوحة وادى الملوك لراغب عياد ، لأنه اجتزأ بالمنظر الذى رسمه ، ولم يعن بأن يهيئ للناظر وسيلة تعينه على تصور الحقيقة الجليلة بكل ما فيها من روعة أو ببعضها .

ومرة أخرى تستوقفه لوحات صبرى للأشخاص ، فهو يرى أنه يثبت فى الوجه حالة مخامرة لا زائلة ، وشعوراً باطناً ملازماً ، ولوحاته على عكس غيرها من صور الأشخاص « التى لا يرى فيها إلا حالة زائلة ليست بالتى ينبغى أن يطلبها المصور ويعالج أن يؤديها ويثبتها ، إذا لم يكن فى إثباتها مزية خاصة أو براعة شاذة وقدرة وتجديد فى أدائها .

وليس الحال كذلك فى تلك الصور التى لا تكاد تمضى عنها حتى تنساها كأنك ما رأيتها . ذلك إلى عيب فى الرسم كالذى وقع فيه الأستاذ ناجى فى صورة " مدام آدم " إذ جعل ما ينسدل على ساقيها من ثوبها وهى جالسة كأنه قطعة من الجلد الغليظ ملتفة عليهما تحس بعينك سمكه وغلظه » .

وللمازنى بعد ذلك سجال مع مختار حول تمثال نهضة مصر تمثلت فيه فوارق نظرة الأديب ونظرة الفنان إلى الأثر الفنى وتقويمه .

وأغلب الظن أن شواغل الحياة صرفت المازنى عن متابعة الحركة الفنية ومعارضها ، أو أنه حمل هذه الرسالة رائداً ثم تركها حين بدأ النقد الفنى فى مصر تتشكل معالمه :



التجريد فى الفن المصرى الحديث « رمسيس يونان »

ولكن المازنى يضع فى بعض أحاديثه بعد ذلك مبادئ عامة فى النقد هى بمثابة وصية رجل تمرس على النقد لكل ناقد للفنون والآداب .

فهو يرى أن على الذى يريد النقد أن يصدق نفسه ، فإن صدق النفس أولى وأجدى ، وإن النقد عبارة عن رفع ميزان ، والميزان ذوكفتين ، فى واحدة يوضع الإحسان ، وفى الأخرى توضع الإساءة والتقصير ، كما أن النقد النافع هو الذى يتوخى فيه صاحبه القصد والاعتدال فيحسن بمن يزاول النقد ، أو يبدو له ما يغرى به ، أن ينام على الرأى الذى يعن له ليلة أو ليلتين ، ويديره فى نفسه يوماً أو يومين قبل أن يجرى به لسانه أوقلمه ، فإن النفس. تسكن ، والوجوه تتفتح ، والغوامض أو الخافيات تتبدى ، والراسب يطفو ، والغائب يحضر ، والرأى فى النهاية يكون أقرب إلى الاتزان وأشبه بالعدل » .

لقد قال المازنى إن الحظ قضى أن يكون عصره عصر تمهيد ، وأن يشتغل أبناؤه بقطع الجبال التى تسد الطريق ، وبتسوية الأرض لمن يأتون من بعدهم « وبعد أن تمهد الأرض وينتظم الطريق يأتى نفر آخر من بعدنا ويسيرون إلى جانبه ويقيمون على جانبيه القصور شاهقة باذخة ، ويذكرون بقصورهم ، وننسى نحن الذين أتاحوا لهم أن يرفعوها سامقة رائعة والذين شغلوا بالتمهيد عن التشييد » .

ولكن المازنى سيظل وجهاً لا ينسى فى حياتنا الثقافية حتى فى تلك الجوانب البعيدة عن آفاقه المعروفة ، فلقد أرسى فيها دعائم ومهد الطريق .

الآثار الفرعونية فى شعر شوقى

كان جلال التاريخ وعظمة الآثار من مصادر وحى شوقى . . أطال الوقوف بتاريخ روما ، وتأسى على عبر الدهر فى ثرى الأندلس ، وفاض شعره بأمجاد العرب ، وما إن وقف برحاب الماضى الفرعونى حتى ارتفع نشيده بالغناء ونطق بالحكمة . . ترنم بروعة الآثار ، وهزة جلالها على أرض الودى :

أليس هو القائل : « الشعر ابن أبوين : التاريخ والطبيعة » ؟!

وهو المزهو ببعث أمجاد بلاده :

وأنا المحتفى بتاريخ مصر ... من يصن مجد قومه صان عرضا

وقد أوتى شوقى فى شعره هبة الموسيقى وملكة التصوير . . فى كل وقفة له نشيد يرقى إلى أعلى مصادر السحر ، وإزاء ما طاف به من آثار حكمة وتأمل ، وصياغة لصور تشكيلية فى الشعر نابضة بالحركة تضفى على الأثر الجليل حياة الكلمة . . أحياناً ترتفع النغمة ضخمة جهيرة ، وأحياناً تفيض بسحر عجيب . . وهو فى كل هذا يستحضر رؤى متباعدة ويجمعها فى نسيج شعرى يبلغ فى بعض صوره مراتب الإعجاز .

فى ديوان شوقى نلمح حركة التاريخ فى مرآة شاعر عظيم ، على أن من تاريخيات شوقى وقفات خالدة اختص بها آثار مصر ، فكانت وجهاً من أوجه تفرده بين شعراء عصره .

وقفته الكبرى فى قصيدته عن حضارة مصر « كبار الحوادث فى وادى

النيل » ، وفيها يتناول عصر بناة الأهرام ، وعصر رمسيس وسيزوستريس حتى يصل إلى العصر الحديث وفيها يخاطب رمسيس :

جل رمسيس فطـرة وتعـالى شيمة أن يقوده السفهـاء

وسما للعلا فنـال مكاناً لم ينله الأمثال والنظراء

* * *

ووجود يساس والقول فيـه ما يقول القضـاء والحكمـاء

وبناء إلى بنـاء يود الخلـــــــد لو نال عمره والبقاء

ثم يقول :

من كرمسيس فى الملوك حديثاً ولرمسيس الملوك فداء

ولقد كان رمسيس من أكبر الملوك البنائين ، شاد المعابد ، ونثر تماثيله فى أرض الوادى من النوبة إلى تانيس .

على أن وقفات شوقى المباشرة أمام الآثار تمثل فى تأملاته لأبى الهول ، وشجنه الحزين أمام القصر الغريق — أنس الوجود — وانبهاره بكنوز الملك الشاب توت عنخ آمون التى أطلقت من وجدانه أروع الشعر ، وقد ظل سحر الملك الذهبى يعاوده فيختصه بقصائده . . قصيدته الرائعة :

درجت على الكنز القـرون وأتت على الدّن السنون

ويأتى افتتاح أول برلمان مصرى فى أعقاب الكشف الأثرى العظيم لتوت عنخ آمون فيرسل شوقى قصيدته « توت عنخ آمون والبرلمان » .

قم سابق (الساعة) واسبق وعدها والأرض ضاقت عنك فاصدع غمدها

إلى أن يقول :

لحدك ودته النجوم لحدها ... أريتنا الدنيا به وجدها
سلطانها وعزها ورغدها ... وكيف يعطى المتقنون خلدها
آثاركم يخطى الحساب عدها ... انهدم الدهر ولم يهدها

ونعود إلى تأملات شوقى ومناجاته عند أبى الهول فى الجيزة فنرى صوراً من خيال الشعر انطلقت ، وسيالا من الحكمة انساب فى تأملاته حين يقول :

أبا الهول ويحك لا يستذ ... ل مع الدهر شيء ولا يحتقر
تهزأت دهراً بديك الصباح ... فنقر عينيك فيما نقر
أسال البياض وسلّ السواد ... وأوغل منقاره فى الحفر
فعدت كأنك ذو المحبسين ... قطيع القيام سليب البصر
كأن الرمال على جانبيك ... وبين يديك ذنوب البشر
كأنك فيها لواء القضا ... ء على الأرض أو ديدبان القدر

فالأسطورة الخالدة الجاثمة على رمال الأهرام تستحيل فى رؤى شوقى كائناً حيًّا أزليًّا يتخذ منه العبرة و يأسى لحاله .. ! والعيون الحجرية الشاخصة الذاهبة فى أعماق الأزل تستحضر للشاعر رؤية غريبة لا تخطر ببال حين تتمثل له وكأن ديك الصباح قد نقرها فأسال منها البياض وسل السواد وأوغل منقاره فى الحفر .

وفى الرحلة إلى الأندلس ، وهى مقابلة لقصيدة البحترى الرائعة فى الإيوان ، يستعيد شوقى آثار بلاده فيذكر بطليطلة وغرناطة وقرطبة الكرنك والهرم ، ويستكمل صورة أبى الهول تلك التى جلاها فى قصيدته الأولى إذ يقول :

و « رهين الرمال » أفطس إلا أنه من صنع جنة غير فطس

تتجلى حقيقة النـــاس فيه سبع الخلق فى أسارير أنسى

لعب الدهر فى ثراه صبيا والليالى كواعباً غير عنس

ركبت صيد المقادير عينيـ ـه لفقد ومخلبيه لغـــرس

ويضيف إلى هذه القصيدة صورة الأهرام :

وكأن الأهرام ميزان فرعـــ ـون بيوم على الجبابر نحس

أو قناطيره تـــأنق فيهـــا ألف جاب وألف صاحب مكس

روعة فى الضحى ملاعب جن حين يغشى الدجى حماها ويمسى

على أن شوقى يكتب قصيدته فى عصر النهضة ، فهو بعد أن يقف طويلا عند جثوم التمثال وصمته الدائم يعود فيطلق فى قصيدة نغماً عالى النبرة :

تحرك أبا الهول هـــذا الزما ن تحرك ما فيه حتى الحجر

ويبدو أن هذا المعنى الرمزى فى حركة أبى الهول اقترن فى رؤى الفنانين والشعراء بفكرة النهضة والبعث .

فنى سنة ١٩٢٠ أقام مختار تمثاله نهضة مصر فرمز إليه بتوثب أبى الهول وانبعاث وثبته فى مصر الحديثة التى رفعت عن نفسها الستر ووقفت ترنوإلى النور . :

وقد هز هذا المعنى خيال الشعراء فتمثله شوقى فى قصيدته نهضة مصر :

لقد بعث الله عهـــد الفنـــون وأخرجت الأرض مثّالهـــا

تعالوا نرى كيف سوى الصفا ة فتاة تلملم سربالها

دنت من أبى الهول مشى الرءو م إلى مقعد هاج بلبالهـــا
وقد جاب فى سكرات الكرى عروض الليالى وأطوالهـــا
وألقى على الرمل أرواقه وأرسى على الأرض أثقالها
فقالت : تحرك فهم الجما دكأن الجماد وعى قالها
فهل سكبت فى تجاليـــده شعاع الحياة وسيالهـــا

وقال مطران فى قصيدة نهضة مصر :

يا حبذا مصر الفتاة وقد بدت غيداء ذات حصافة وجمال
فى جانب الرئبال قد ألقت يداً أدماء ناعمة على الرئبال
بتلطف ورشاقة بتعفف وطلاقة بتصون ودلال
فإذا أبو الهول الذى أضنت به خبء الوثار أقيل خير مقال

ولمس مصطفى صادق الرافعى نهوض أبى الهول فى نشيده القومى الذى وضعه سنة ١٩٢٠ وفيه يقول :

رسا أبو الهول ركيناً وربض ربضة جبار على الأرض قبض

فالفزع الأكبر يوماً لو نبض

فلما تحرك أبو الهول فى تمثال مختار كتب الرافعى فى نجوى التمثال :
« إنما كنت يا أبا الهول لغز الصمت فلما أضيفت المرأة إليك أصبحت لغز النطق ! » .

على أن وقفة شوقى أمام أبى الهول بين الحكمة والتصور والرجاء يقابلها وقفة شجن حزين عند قصر أنس الوجود :

قف بتلك القصور فى اليم غرقى ممسكاً بعضها من الذعر بعضا

كعذارى أخفين فى الماء بضًّا سابحات به وأبدين بضّا

مشرفات على الزوال وكانت مشرفات على الكواكب نهضا

شاب من حولها الزمان وشابت وشباب الفنون مازال غضا

وخطوط كأنها هدب ريم حسنت صنعة وطولا وعرضا

صنعة تدهش العقول وفن كان إتقانه على القوم فرضا

ياقصوراً نظرتها وهى تقضى فسكبت الدموع والحق يقضى

أنت سطر ومجد مصر كتاب كيف سام البلى كتابك فضا

وهنا نتمثل قدرة الشاعر على إضفاء الحياة على معالم الأثر الغارق ،ووجده الحزين الذى أحال معابد فيلة إلى مخلوقات حية وجعل من تلك اللآلئ البطلمية عذارى دهم الذعر جمالها فتهاوت .

وكأن الأثر التشكيلي يفرض على الشاعر نغمته ، فلقصيده أمام أبى الهول فخامة الجهر وجهامة الصمت ، أما عند أنس الوجود فإن موتها البطىء يحرك فيه رومانسية الشجن الحزين ، فيرسل بكائيته الفريدة .

ولكن النشيد يرتفع بانبهار النغم فى قصيدة « توت عنخ آمون وحضارة عصره » فالشاعر كما قال « يزن الجلال ويستبين » :

وهو يستحضر الصورة الشعرية المقابلة للآثار الباهرة التى طاف بها :

ذهب ببطن الأرض لم تذهب بلمحته القـــرون

استحدثت لك جنـــدلا وصفائحاً منـــه القيـــون

ونــواوســاً وهــاجــة لم يتخذهــا الهامدون
لو يفطن الموتى لهــا سرحوا الأنــامل ينبشون
وتنازعوا الذهب الــذى كانــوا له يتفــاتنون
آلفــان وشى فصلت برقائق الذهب الفتين

* * *

وبكل ركن صــورة وبكل زاوية رقــين
وترى الدمى فتخالهــا انتثرت على جنبات زون
صور تــريك تحــركاً والأصل فى الصور السكون
ويمر رائــع صمتهــا بالحس كالنطق المبين
صحب الزمــان دهــانها حيناً عهيــداً بعد حين
غض على طول البــلى غض على طول المنــون
خدع العيــون ولم يزل حتى تحــدى اللامسين
غلمــان قصرك فى الركا ب يناولون ويطردون
والبوق يهتف والسهــا م ترن والقوس الحنــون
وكلاب صيــدك لهث والخيل جنّ لها جنــون
والوحش تنفر فى السهو ل وتارة تثب الحزون
والطير ترسف فى الجــرا ح وفى مناقرها أنين
وكأن آباء البريــة فى المدائن محضرون
وكأن دولة (آل شمس) عن شمالك واليمــين

والشاعر فى هذه القصيدة تتجلى فيه ملكة المصور وهو يصنع من الكلمات صورة مرئية فيها عبقرية التشكيل :

ولقد كان شوقى شديد الإعجاب بقدرة البحترى كشاعر فريد فى صياغة الصورة الشعرية ، وهو فى رحلته إلى الأندلس يبدى فى تقديمه للقصيدة إعجابه بسينية البحترى فى الإيوان ويشير إلى أنها « تريك حسن قيام الشعر على الآثار ، وكيف تتجدد الديار فى بيوته بعد الاندثار : « فسينية البحترى كما قال صاحب الفتح القسى » قد بقى بها كسرى فى ديوانه أضعاف ما بقى شخصه فى « إيوانه » :

ومن هنا جرى شوقى على نهج البحترى فى إبداع المقابل الشعرى للصورة التشكيلية وفى إيداعها نبض الحركة والحياة ، .

ولكن البحترى بلغ حد الإعجاز فى استحضار الصورة التشكيلية ورفاهة الحس الفنى حين قال :

فإذا ما رأيت صورة أنطاكيـــــة ارتعت بين روم وفرس
والمنـــايا مواثل وأنوشروا ن يزجى الصفوف تحت الدرفس
فى اخضرار من اللباس على أصـــــفر يختال فى صبيغة ورس
وعراك الرجاك بين يـــديه فى خفوت فهم وإغماض جرس
من مشيح يهوى بعامل رمح ومليح من السنان بترس
تصف العين أنهم جد أحـــــياء لهم بينهم إشارة خرس
يغتلى فيهم ارتيـــابى حتى تتقراهم يداى بلمس

* * *

ويقول شوقى فى قبر توت عنخ آمون أيضاً :

خليلى اهبطا الوادى وميلا إلى غرف الشموس الغاربينا
وسيرا فى محاجرهم رويداً وطوفا بالمضاجع خاشعينا

وقبراً كاد من حسن وطيب يضىء حجارة ويضوع طينا
تخال لروعة التاريخ قدت جنادله العلا من (طورسينا)
وقوماً هاتفين به ولكن كما كان الأوائل يهتفونا
فثم جلالة قرت ورامت على مر القرون الأربعينا
جلال الملك أيام وتمضى ولا يمضى جلال الخالدينا

لقد جمع شوقى فى قصائده بين عمق الخيال وصدق الواقع ، وعطف بنثره على آثار مصر ، فهو يخاطب الأهرام فى كتاب «أسواق الذهب» : « ما أنت يا أهرام؟ أشواهد أجرام أم شواهد إجرام ، وأوضاح معالم ، أم أشباح مظالم ، وجلائل أبنية وآثار ، أم دلائل أنانية واستئثار » :

وهو نثر محمل بالبديع : : متأثر بسؤاله الذى تردد أحياناً فى شعره : : أكان فن الفراعنة وليد العسف أم كان من فيض الروح والإيمان ؟

وإذا كان شوقى فى رثاء كارنا فورن مكتشف آثار توت عنخ آمون قد قال فى أبياته المعجزة إنه أفضى إلى سر الزمان ففضه وسعى إلى التاريخ فى محرابه ، فإن شعر شوقى كان سعياً دائماً إلى التاريخ وإحياء لصوره وآثاره . . » هو حقاً الذى طوى السنين القهقرى حتى أتى فرعون بين طعامه وشرابه . قل لشاعر أن يزخر شعره كما زخر بهذه الصور . . وعلى قدر هيامه بالماضى وتعلقه بالآثار على قدر ندرة التفات حافظ إليها . . كلاهما كان مرآة لعصره ، ولكن شوقى حلق فى الماضى البعيد ، وجاب آفاق حاضره أما حافظ فكان عصره ومحيطه شاغله .

كان شعر شوقى كما قال : الغناء فى فرح الشرق ، وكان العزاء فى أحزانه : : ولكنه كان أيضاً وجه التاريخ :

فى بعض إبداعه الشعرى فى وصف الآثار الفرعونية ما بلغ القمم :

لقاء بين أدب نجيب محفوظ والفن التشكيلى

« أحياء لها من سحر القدم ما يهز الخيال ، ويحرك الإلهام ، ومآذن تعلو سماء القاهرة ، وبيوت قديمة فيها عراقة الذكرى ، وملامح وجوه ، وصور من التقاليد والعادات تعطى المكان نبضه الخاص ، تلك هى القاهرة بوجهها الخاص ، والحياة الشعبية فى ملامحها العامة تتبدى خلال أدب نجيب محفوظ فى صور نرى مقابلها التشكيلى فى ألواح الفنانين . . . وعندما نقرأ "خان الخليلى" "وزقاق المدق" "وبين القصرين" ، أو نطوف بدنيا الله يستدعى لنا الوصف التشكيلى الذى يتخللها صوراً من الفن المصرى المعاصر تتلاقى معه وتذكر به : : كلاهما ترديد للآخر صدر عن نفس المنابع وغمس فيها أقلامه ومراقمه فتبدت لنا وشائج تربط الأشكال والألوان والظلال وتجعل الصورة الأدبية معادلة للصورة التشكيلية » .

كانت روايات نجيب محفوظ تستلهم فى البدء التاريخ المصرى القديم ، وتتجه صوب أمجاده ، فتجرى الأحداث فى « رادوبيس » وفى « كفاح طيبة » يحلق فى آفاق انجذبت إليها فنوننا مع نهضة العشرينيات : : ذلك هو عصر البعث الذى تجلى فى أناشيد مصر وألحانها ، وصدرت عنه قصائد الشعراء ومؤلفات الأدباء . . بدت أصداء هذه الروح فى قصائد شوقى الفرعونية ، وفى ألحان سيد درويش التى كان يصوغها للأناشيد التى يفخر فيها المصرى بكرم عنصره وعز جدوده ، وتجلت فى الرموز التى كانت تتخذها مصر عنواناً لمظاهر حياتها : : وعكف هيكل يكتب فى هذه الفترة تاريخ الآلهة المصرية القديمة ، ويتحدث عن أمجاد العصر الفرعونى ، وصاغ توفيق الحكيم قصة « عودة الروح » فى إطار نشيد البعث : :

حتى مصطفى صادق الرافعى الأديب العربى الذى كان مشدوداً إلى العصر الإسلامى صاغ نشيده القومى من وحى هذا المجد الفرعونى :

رسا أبو الهول ركيناً وربض ربضة جبار على الأرض قبض
فالفزع الأكبر يوماً لو نبض

هذه المعانى هى التى جسدها مختار فى رمزه المعبر العميق : تمثال نهضة مصر ، وهى التى جذبت ناجى للرحلة إلى طيبة ليكون فى هذه الحقبة مصور الكرنك وطريق الكباش . .

وقد امتد هذا الجذب الفرعونى حتى الأربعينيات . . ظهر فى أدب هذه الحقبة عند باكثير كما ظهر عند عبد الحميد جودة السحار وعادل كامل واختصه نجيب محفوظ برواياته الأولى .

غير أن ظهور رواية « خان الخليلى » فى سنة ١٩٤٥ كان إيذاناً بخطوة حاسمة فى الطريق إلى أدب قومى تشرب الروح المصرية الخالصة ، واستلهم واقع بيئة معاصرة من خلال حياة أسرة وأجواء حى فى فترة الحرب العالمية الثانية .

منذ هذه الرواية تتبدى الصور الوصفية لأحياء القاهرة، تلك التى ملكت قلب نجيب محفوظ وأيقظت حسه التصويرى ، وتراها خلال سطوره تتردد بين صور منوعة متنقلة من الوصف وبين إيماءات موحية :

فى الصفحات الأولى من خان الخليلى تلوح معالم الحى : : حوانيته ومقاهيه وجوه المتلفع بغلالة سمراء وسماؤه المحجوبة بشرفات توصل بين العمارات . : وللحى فى صورته الموحية ظلال وألوان فهو « مازال يحتفظ لليد البشرية بقديم سمعتها فى المهارة والإبداع ، وقد صمد للحضارة الحديثة يلقى سرعتها الجنونية

بحكمته الهادئة ، وآليتها المعقدة بفنه البسيط ، وواقعيتها الصارمة بخياله الحالم ، ونورها الوهاج بسمرته الناعسة » :

وصورة أخرى تلوح من الحى حين يختفى شعاع الشمس المنعكس على زجاج النوافذ العليا من العمارات التى تواجه نافذته ، فأدرك بطل روايته « أن الشمس تغيب وراء قباب القاهرة المعزية بالجهة الخلفية . . وصعد بصره إلى مئذنة الحسين السامقة تنطلق بجلال فى غلالة من ظلال المغيب ، فهزت مشاعره وأيقظت قلبه ، ثم ارتفق حافة النافذة . . رأى نوافذ مغلقة وأخرى شبه مفتوحة ، وشرفات تسعى فيها ربات البيوت يجمعن الغسيل أو يملأن القلل » .

هى صور وصفية للمشاهد الخلفية لأشخاصه تستدعى إلينا مقابلها التشكيلى فى لوحات هدايت ويوسف كامل الفنان الذى تعلق هواه الأكبر بأحياء القاهرة المعزية . . وفى لوحات سيد عبد الرسول ومن قبله سعيد الصدر لنساء الأحياء البلدية وحياة الأسطح فى بيوتها .

ويلتقى نجيب محفوظ مع كثير من الفنانين فى تعلقه بعالم هذه الأحياء القديمة : « هذا الحى هو القاهرة القديمة ، فهو بقايا متداعية ، حقيقة بأن تهز الخيال وتوقظ الحنان وتستثير الرثاء ، فإذا نظرت إليها بعين العقل لم تر إلا قذارة تقتضينا المحافظة عليها التضحية بالبشر . . ليس القديم من البقاع مجرد قذارة فهو ذكرى قد تكون أجل من حقائق الواقع ، فتبعث فى النفوس فضائل شتى ! إن القاهرة التى تريد أن تمحوها من الوجود هى القاهرة المعزية ذات المجد المؤثل . . أين منها هذه القاهرة الجديدة المستعبدة ؟ ! !

وتستمر الصور الوصفية الموحية فى الاطراد ، فهذه صورة الحى فى الصباح : « وجد الحى يتمطى مستيقظاً فالدكاكين ترفع أبوابها ، ونوافذ الشقق تفتح

على مصاريعها ، وباعة اللبن والصحف ينطلقون إلى الطرق المتشابكة منادين بغير انقطاع . وجذب انتباهه قدوم جماعات من "مشايخ" المعاهد الأولية ، الغلمان يسيرون زرافات نحو معهدهم فى جبب سوداء وعمم بيضاء ، فذكروه " بالفشار" فى المقلى ، وأنصت إليهم مستلذاً وهم يرتلون معاً "هل أتى على الإنسان حين من الدهر لم يكن شيئاً مذكوراً " » .

ومن بين الصور التى عرضها صورة مقاهى خان الخليلى و « غرزة » أيضاً بما فيها من أشخاص وأشكال نرى نظائرها تبدو فى الملامح السريعة التى التقطها راغب عياد من مثل هذه الأماكن التى كانت تملأ أحياء القاهرة القديمة .

ويمر أدب نجيب محفوظ بتحول ملحوظ فى « زقاق المدق » ، فهى علامة هامة من علامات التطور فى أسلوبه الأدبى : الصور هنا أكثر واقعية وصدقاً ، وهى تخرج محملة بما يثقل روح الشعب من خرافات وبالأجواء الداخلية الباطنة من حياة الناس وحياة الأماكن فللأشياء أيضاً حياتها .

هو يستهلها بلفتة نحو قاهرته فيقول :

« تنطق شواهد كثيرة بأن زقاق المدق ، كان من تحف العهود الغابرة ، وأنه تألق يوماً فى تاريخ القاهرة المعزية كالكوكب الدرى . أى قاهرة أعنى ؟ الفاطمية ؟ المماليك ؟ السلاطين ؟ علم ذلك عند الله ، وعند علماء الآثار ، لكنه على أى حال أثر ، وأثر نفيس ، كيف لا وطريقه المبلط بصفائح الحجارة ينحدر مباشرة إلى الصنادقية ، تلك العطفة التاريخية ، وقهوته المعروفة بقهوة كرشة تزدان جدرانها بتهاويل الأرابيسك . هذا إلى قدم باد ، وتهدم وتخلخل ، وروائح قوية من طب الزمان القديم الذى صار مع كرور الزمن عطارة اليوم والغد » .

على أن الوصف التشكيلى لا يقف عند أماكن الزقاق ومبانيه وإنما هو يتعداه

إلى سكانه ، فالخط النفسى الداخلى للشخصية تكمله الصورة الخارجية التى تجلت عناية نجيب محفوظ برسم ملامحها التشكيلية . فحميدة « تلف الملاءة لفة تشى بحسن قوامها الرشيق ، وتصور عجيزتها الململومة أحسن تصوير ، وتبرز ثدييها الكاعبين ، وتكشف عن نصف ساقيها المدملجتين ، ثم تنحسر فى أعلاها عن مفرق شعرها الأسود ووجهها البرنزى الفاتن القسمات ، وكانت تتعمد ألا تلوى على شىء فتنحدر من الصنادقية إلى الغورية ثم إلى السكة الجديدة فالموسكى ، حتى إذا غابت عن الأعين الثاقبة علت شفتيها ابتسامة وراحت تنهب الطريق الزاخر العامر بعينيها الجميلتين » .

إن حميدة بملامحها ولون بشرتها وسحر عيونها تكاد تطل من لوحات محمود سعيد تلقاها عنده بكل أوصافها .

ولكن نجيب محفوظ لا يلبث أن يضيف صوراً أخرى كصورة زيطة صانع العاهات وصورة حميدة ، هنا نحس ملامح جديدة من باطن الحياة الشعبية وخفاياها وأحاجيها . . وأكاد أعثر لزيطة على نظائر فى لوحات عبد الهادى الجزار وحامد ندا وغيرهما من فنانى جماعة الفن المعاصر الذين أخذوا فى الحقبة نفسها يرسمون الوجه الخفى للحياة الشعبية المثقل بالأسرار والغموض . . وتضاف هذه الملامح إلى الفن التشكيلى المعاصر حينما كانت الصور الجديدة الجريئة لزقاق المدق بأشخاصه وأحداثه ومعالمه تستقر فى الأدب المصرى .

ويقودنا زقاق المدق إلى « بين القصرين » فنرى الوصف الداخلى لبيت أحمد عبد الجواد . . وحجرة أمينة وقد بدت « برقعتها المربعة الواسعة وجدرانها العالية وسقفها بعمده الأفقية المتوازية ، إلا أنها لاحت كريمة الأثاث ببساطها الشيرازى وفراشها الكبير ذى العمد النحاسية الأربعة والصوان الضخم والكنبة الطويلة المغطاة بسجاد

صغير المقطع مختلف النقوش والألوان » .

هنا تتبدى ملكة التكوين التشكيلي : الإحساس بالمنظور وقدرة توزيع الظلال والألوان ، ويستقيم الوصف الأدبي لوحة متكاملة الأركان من هذه اللوحات التي تصور مداخل البيوت القديمة الأليفة ، وتجمع عناصرها وألوانها .

غير أن نظرته التصويرية تعود فتتجه إلى الخارج حين تطل الست أمينة من السطح فتتراءى لها مساجد القاهرة « كم تروعها المآذن التي تنطلق انطلاقاً ذا إيحاء عميق تارة عن قريب . حتى لترى مصابيحها وهلالها في وضوح كمآذن قلاوون وبرقوق ، وتارة عن بعد غير بعيد فتبدو لها جملة بلا تفاصيل كمآذن الحسين والغوري والأزهر ، وثالثة من أفق سحيق فتتراءى أطيافاً كمآذن القلعة والرفاعي ، وتقلب وجهها فيها بولاء وافتتان ، وحب وإيمان ، وشكر ورجاء ، وتحلق روحها فوق ذراها أقرب ما تكون إلى السماء ، ثم تستقر منها العينان على مئذنة الحسين ، أحبها — لحب صاحبها — إلى نفسها ، فتنفض نظرتها حناناً وأشواقاً ، مشوبة بحزن يطوف بها كلما ذكرت حرمانها من زيارة ابن بنت رسول الله ، وهي على مسيرة دقائق من مثواه » .

هذه هي قاهرة المساجد والمآذن أوحت إلى نجيب محفوظ هذه الصور التي تتبدى في رواياته ، وكان لإيحاءاتها صداها في الفن التشكيلي . .

وإذا كانت القاهرة هي المسرح الرئيسي لأحداث روايات نجيب محفوظ وقصصه فإن رؤاه لم تعلق بمشاهدها الخارجية وحدها ، ولكنه يغوص في خباياها يصور حياة الشعب في عباداته وفي مباذله ، تلتقي عنده كل المتناقضات التي تمنح الحياة إيقاعها الغريب .

الجامع رابض على باب حي الفساد « الجامع في الدرب — دنيا الله » واللوحات

النفسية تتوالى تصور ملامح غريبة متناقضة كما تصور الأجواء الداخلية لبيوت العاهرات ، وتتراءى فى قصصه صور العادات الشعبية : الزار والذكر والعوالم ، وكلها محاور خاضها الفن التشكيلى باقتدار .

ويخفت نبض القاهرة القديمة ، وتتوارى صورها من أدب نجيب محفوظ ، بل هو يهجرها إلى الإسكندرية مع « السمان والخريف » ، فتستحيل القاهرة إلى «ذكرى مغلفة بالحزن» ، وتلوح الإسكندرية من خلال حى يحبه — حى الإبراهيمية— هنا نلتقى لوحة « للبحر يترامى فى عظمة كونية حتى يغوص فى الأفق ، ولكنه يستمد من حلم أكتوبر حكمة ودماثة . . وفى الطريق إلى الحى « مقهى مرصع طواره بالأشجار وسوق الخضار بألوانه النضرة ، والحوانيت الأنيقة تحفل بالوجوه اليونانية وتتردد فى جنباتها — بعد زوال الموسم— لغتهم الأجنبية فيخيل إليك أنك هاجرت حقاً وتنهل من الغربة حتى تسكر » .

وفى « ميرامار » تبدو الإسكندرية أيضاً بما يبهره فيها من ألوان السحب وصورة البحر . : هذا البحر الذى صوره فى كل حالاته ، وعكس عليه عواطف أبطاله ، وقدم له صوراً غنية الظلال والألوان ، تستدعى إلينا صور البحر عند فنان الإسكندرية العظيم محمود سعيد .

وعندما عاد نجيب محفوظ إلى القاهرة فى « ثرثرة فوق النيل» كان للقاهرة صورة أخرى . . مشاهد من عوامة يرى عندها لون ماء النيل الرصاصى وأسراب الحمام البيضاء . . ولكن ملامح الدنيا تتغير عندما « يسرى سحر الفص المذاب فى القهوة السادة » فتحل « الأشكال المجردة والتكعيبية والسريالية والوحشية مكان الجازورينا والكافور والأكاسيا وعرائس العوامات . .

وتلوح مشاهد لضواحى القاهرة فى الطريق إلى سقارة ، طريق « محفوف

من الجانبين بأشجار الجازورينا الضخمة تتلاقى أغصانها فى الأعالى، ويكتنفه من الناحيتين فضاء ريفى المنظر والنسمة والوحشة يجلله الصمت، ويشق جناحه الأيسر بطول الطريق ترعة قاتمة الوجه بعض سطوحها بلون رصاصى غامق مميز عما حولها تحت ضوء النجوم الخافت » .

وتنبئ كتابات نجيب محفوظ عن نظرة تشكيلية وحس متفتح يلمح الأجزاء ويلتقط معالمها بالقدرة نفسها على إدراك الكليات ، « فجذع الشجرة يستوقفه فيرفع عينيه إلى الغصون المنتشرة فى الهواء كقبة هائلة مغروسة الهامة فى سحابات الصباح الشفافة الدانية » . . ثم يرجع إلى « الجذع المعمر هابطاً إلى جذور كالحة متفرعة عن أصله وضاربة فى أرض الطوار كأنما تنشب فيه أظافرها فى اندفاعة متوترة غاصة بالتحدى والألم . . وهناك رقعة من الماء الخارجى قد تآكلت كاشفة عن طبقة من اللحاء الداخلى ذات لون أصفر باهت على هيئة بوابة قوطية استوت أمامه بطول قامته داعية إياه إلى الدخول » : « ثرثرة فوق النيل » على أن حاسة اللون من أكثر حواس نجيب محفوظ التشكيلية تفتحاً . . ولديه ملكة تمس المشاهد والأشياء فى ألوانه الخاصة المميزة ، وقدرة الإيحاء باللون عن المعانى . . وللأشياء وللناس أيضاً ألوانها التى يضفيها عليها، بل إن للطبيعة فى أدبه ألوانها المعبرة البعيدة عن مألوف الألوان التقليدية المتعارفة . . فلخان الخليلى سمرة ناعسة ، وقرص الشمس ماسى هادئ ، والسحب حبالى بماء الورد الأبيض، والأمواج سمراء ضاربة للاخضرار ، ولون الوجود أحمر أو أصفر :

وكثير من صور نجيب محفوظ الأدبية تبدو وكأنها لوحات أداتها التشكيلية هى القلم الذى استطاع أن يضفى من مفردات اللغة ظلالا وألواناً جعلت الصورة الأدبية عنده تتلاقى مع كثير من الصور التشكيلية فى فننا المعاصر ؟

محتويات الكتاب

تم إيداع هذا المصنف بدار الكتب والوثائق القومية
تحت رقم ٤٣٢٢ /١٩٧٣

مطابع دار المعارف بمصر
سنة ١٩٧٣



الفن فى عالمنا

قضايا الفن فى عالمنا المتغير متعددة ومتشابكة . وقد عرض هذا الكتاب لجوانب من أهم هذه القضايا ، وعالج فيما يجمعه من دراسات : موقف الفن المصرى المعاصر من التيارات العالمية ، ورسالة الفنان فى مجتمعنا ، واتصال الفن بالحياة . وعرض المؤلف لمشكلات الإبداع الفنى فى مصر بدءاً من العمارة حتى الفنون التطبيقية ، وأشار إلى ما يجب أن يتوافر لهذه الفنون من مقومات لتتحقق لها الأصالة والمعاصرة ، وتستجيب فى الوقت نفسه لحاجات المجتمع الجديد . . . كما عالج فى فصول هذا الكتاب أهم قضايا الفن والنقد ، وتناول أيضاً علاقة الفن بالأدب من خلال دراسة أعمال بعض رواد الأدب فى مصر . . ومن مجموع فصول هذا الكتاب تشكلت أبواب تصور فى مجموعها بعض أوضاع الفنون فى عالمنا .